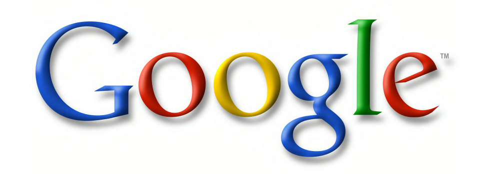
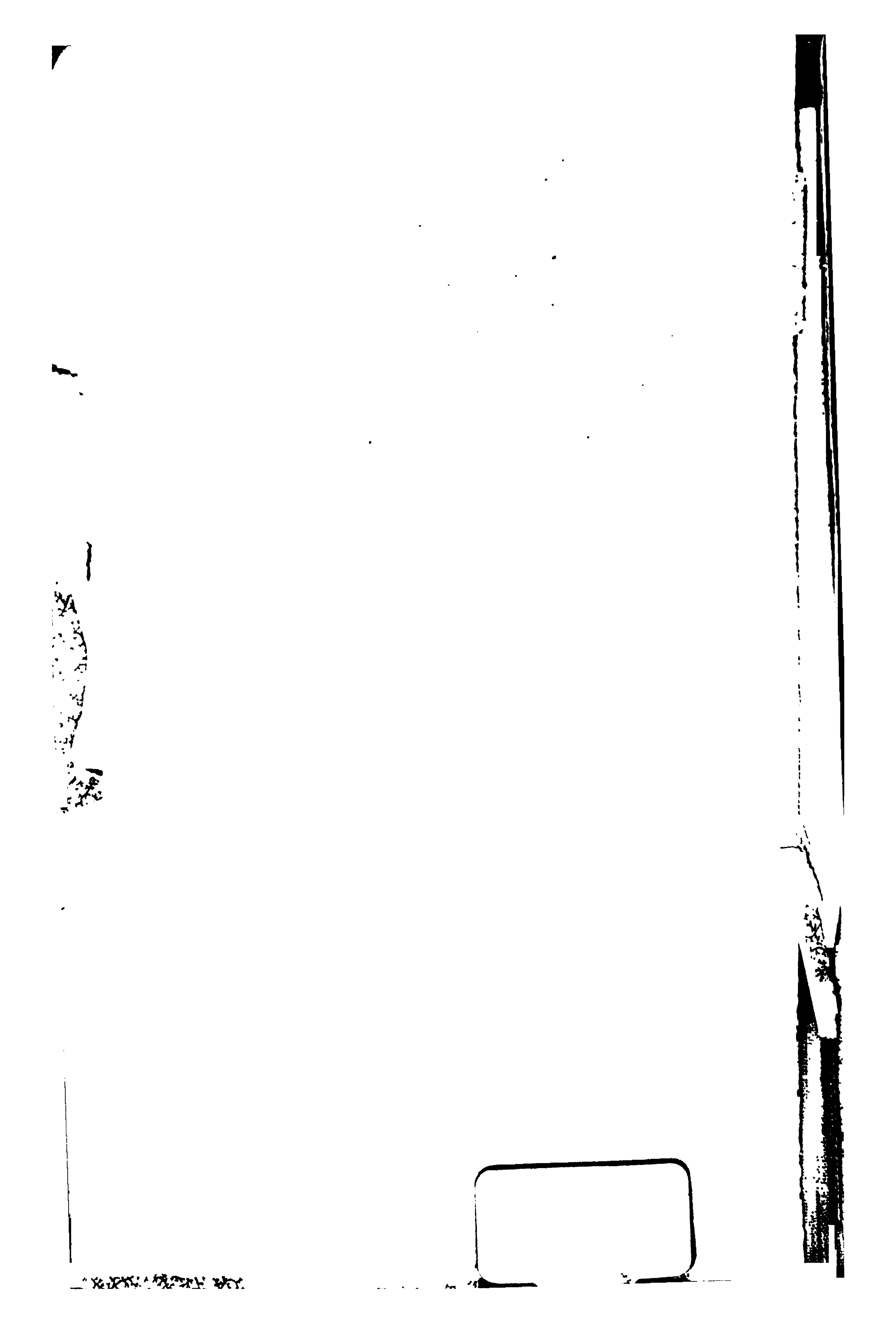
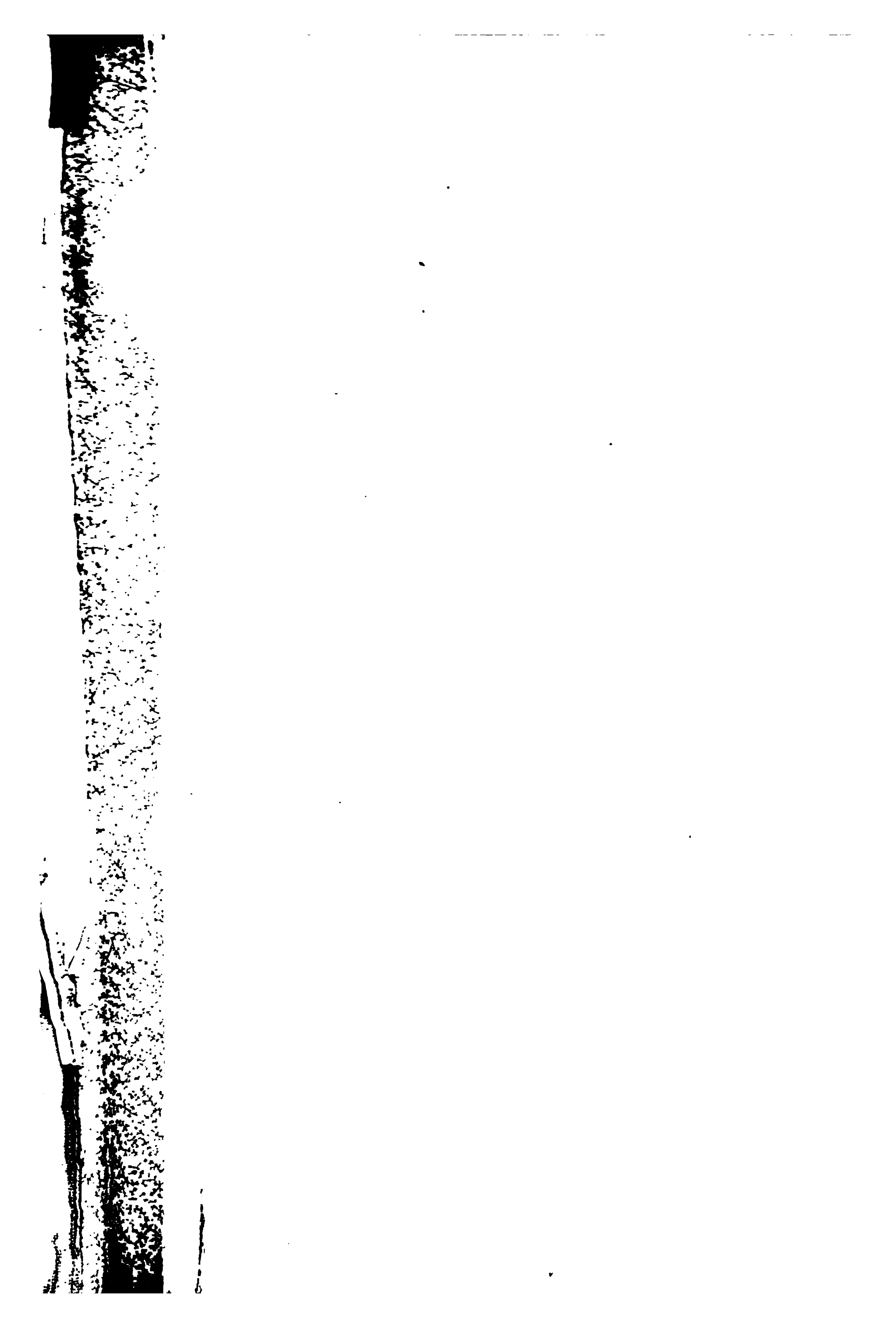






Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XV.

Hans Oberländer: Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.

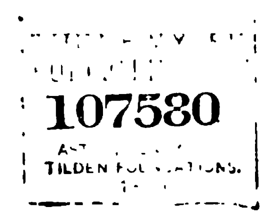
Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst

im 18. Jahrhundert.

Von

Hans Oberländer.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.



Dem

Reformator und Förderer der deutschen Schauspielkunst,

dem Herzog

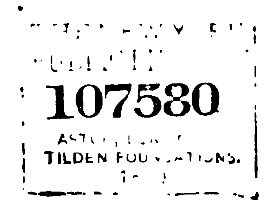
Georg II. von Sachsen-Meiningen,

Hoheit,

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet vom

Verfasser.



Dem

Reformator und Förderer der deutschen Schauspielkunst,

dem Herzog

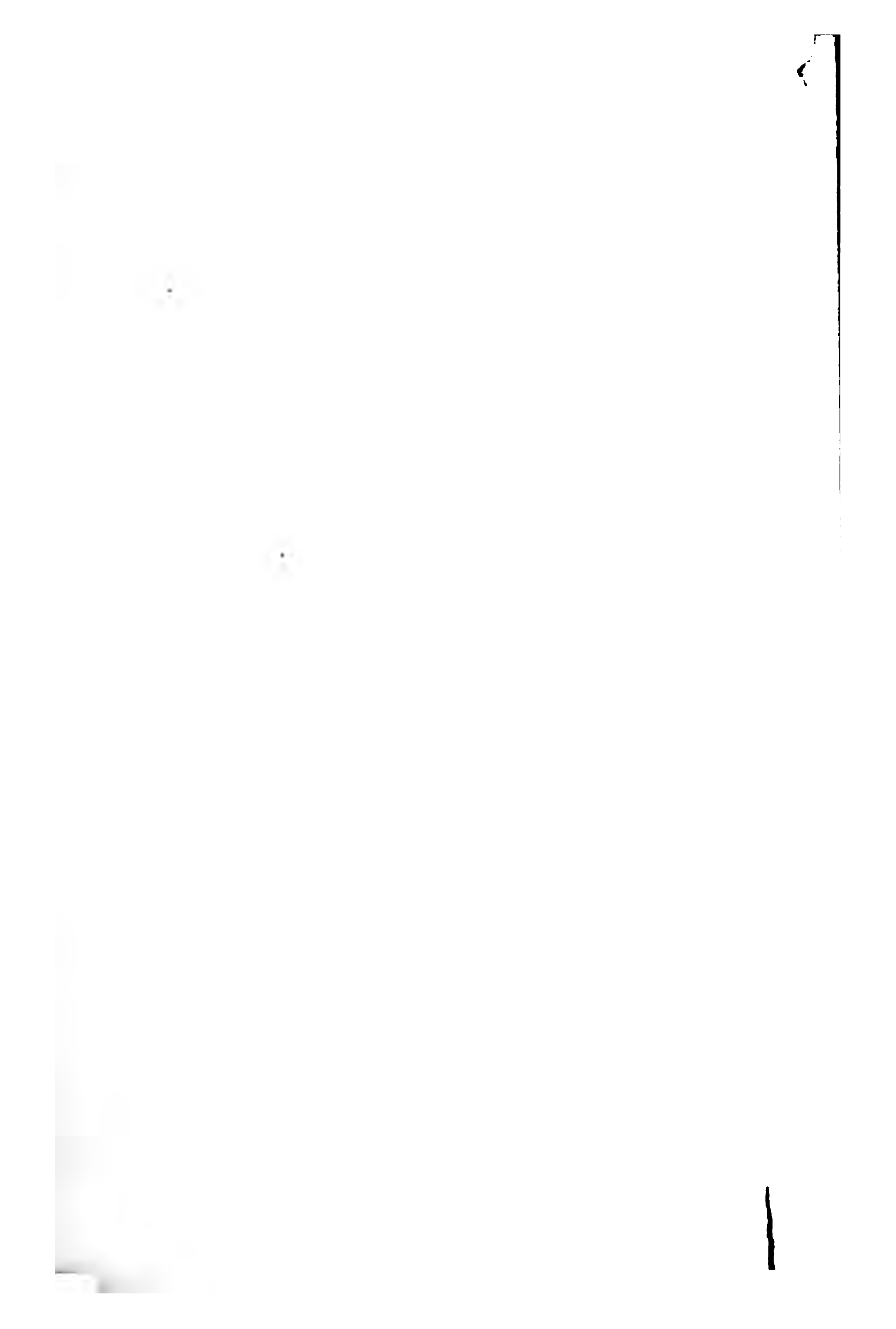
Georg II. von Sachsen-Meiningen,

Hoheit,

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet vom

Verfasser.



Vorwort.

„Jede Kunst muß ihre Schule haben."
Gotth. Ephr. Lessing.

Vorliegendes Werk bildet die Fortsetzung meiner Dissertation: „Die Theorie der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert; ihr Ursprung und ihre Entwicklung." Die Thatsache, daß das Professoren-Kollegium einer philosophischen Fakultät eine wissenschaftliche Arbeit über die Schauspielkunst annahm, wird den Bühnenpraktiker absolut nicht von ihrer Existenzberechtigung überzeugen — ein Schicksal, welches diese Fortsetzung natürlich teilt; niemandem erscheint die „Theorie" überflüssiger als ihm. Er hat in jedem Falle Recht, wo die Theorie sich an die praktische Ausübung der Kunst selbst herandrängt; aber warum sollte man nicht in Wesen und Wirkung der Schauspielkunst so tief eindringen können, daß uns zu verstandesmäßigem Bewußtsein kommt, was der schaffende Künstler nur fühlt? Nichtsdestoweniger habe ich aus dem Titel meines Buches das Wort „Theorie" entfernt, um dem Vorurteil des Praktikers entgegenzutreten. Ich konnte es mit gutem Gewissen thun, weil der Leser in der That mehr als die verpönte Theorie der Schauspielkunst finden wird, nämlich jedes wichtige Moment ihres geistigen Lebens und seiner Entwicklung überhaupt: Die Principien, nach denen die französische und englische Bühne, nach ihrem Vorangehen aber die deutsche sich entwickelte, sind von mir in organischen Zusammenhang gebracht worden, und gleichzeitig war ich bemüht, die Geschmacksrichtungen verschiedener Epochen in ihrer charakteristischen Bedeutung für Dichtung, Kritik und Publikum vorzuführen. Auch Einzelheiten, wie z. B. die Ausführungen über Entstehung der Regiekunst und Theaterkritik, werden von historischem Interesse sein. Soweit die Form der Arbeit es gestattete, habe ich mich kritisch auf die Verhältnisse der Gegenwart bezogen, so daß jeder Kenner meine Absichten auch

dort herausfühlen wird, wo das Gewand der an älteren Zeiten geübten Kritik sie verhüllt. So schien mir die Fülle des Stoffes, welche das Thema bot, den Ausdruck: „geistige Entwicklung der Schauspielkunst" zu gestatten*).

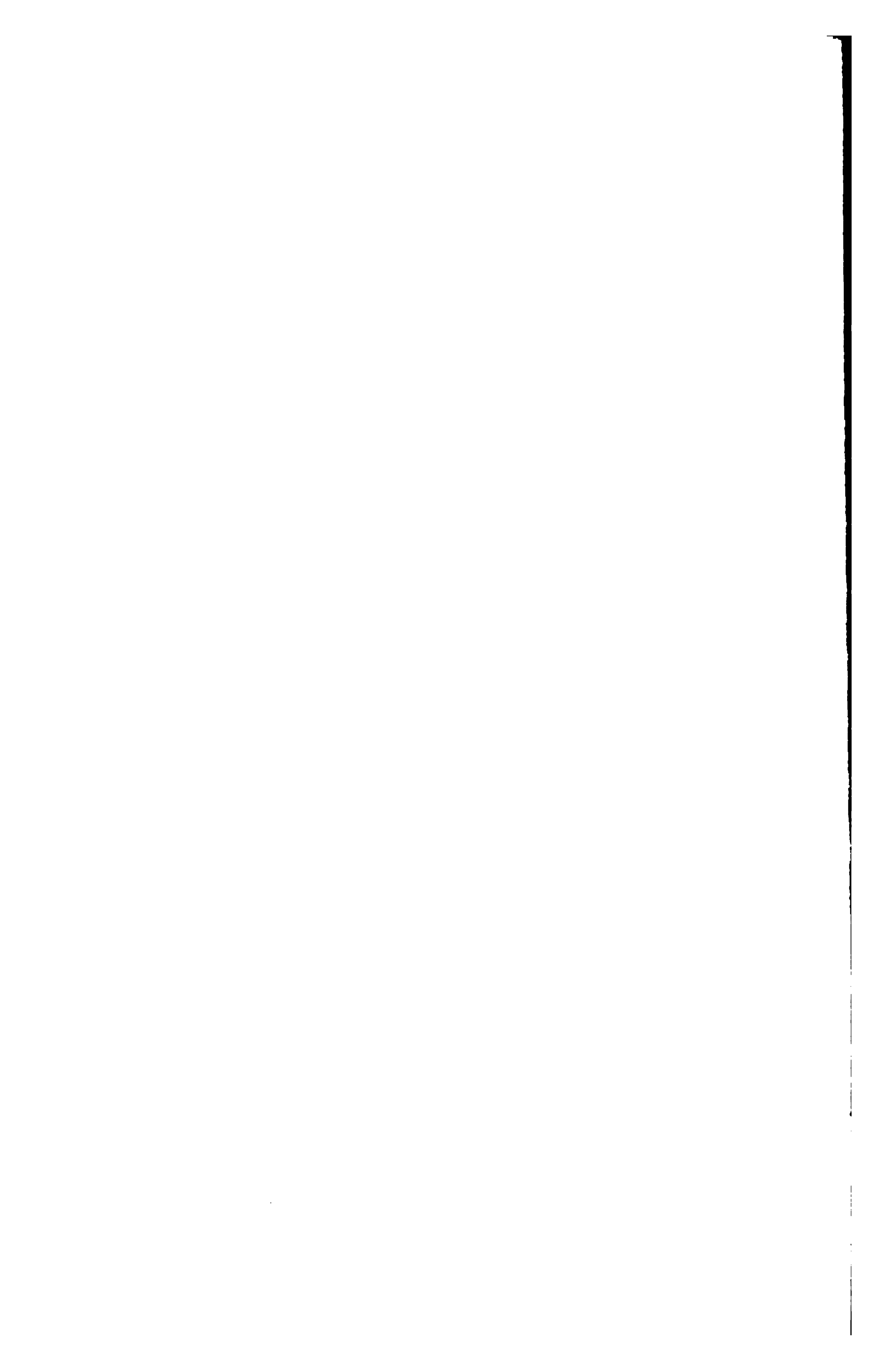
Mein verehrter Lehrer, Herr Dr. Max Herrmann, Privatdocent an der Universität Berlin, gab die Anregung zu meiner Arbeit und blieb mir auch in der Ausführung des Ganzen ein opferwilliger Berater. Die Unterstützung an Quellen danke ich ihm hauptsächlich, aber auch seine wissenschaftliche und künstlerische Kritik war meiner Arbeit ungemein förderlich. Herr Dr. Herrmann hat mir die schwierigen Wege erschlossen, auf denen ich zu möglichster Erschöpfung meines Stoffes fortzuschreiten bemüht war. Ich spreche ihm hier meinen aufrichtigen und herzlichen Dank aus.

*) Der Titel meiner Dissertation konnte auf den Seiten 1—65 nicht mehr geändert werden.

Berlin, im April 1898.

Der Verfasser.

Inhalt.



Einleitung.

„The proper study of mankind is man“ sagt Pope und zieht mit diesem Wort die Summe des philosophischen Geistes im 18. Jahrhundert. Alles wurde von ihm ergriffen, auch die Künste, und ihm danken sie ihre Theorie. Das „je ne sais quoi“, bei welchem früher nicht allein die französische, sondern die gesammte Ästhetik in der theoretischen Spekulation Halt gemacht hatte, suchte man mit durchdringendem Scharfsinn aufzuheben. Die Neuzeit folgte dem Beispiel des Alterthums, indem sie die Psychologie zur Basis ihrer ästhetischen Untersuchungen machte, über jenes hinausgehend aber einen Cartesius[1]) und Locke[2]) befragte, wo es galt, neue Probleme zu lösen: „Was ist schön?“ „Warum ist etwas schön?“ „Wie wird etwas schön?“ „Ist dem Künstler Einbildungskraft, ist ihm Empfindsamkeit nöthig?“ „Was ist Genie?“ — Das waren die Fragen, die immer wiederkehrend nur mit Hülfe der Psychologie rechte Beantwortung finden konnten, sowie es dem denkenden Künstler und dem Theoretiker geboten war, in ihr den Grund unserer „Bewegungen“, die Ursache für eine Differenzierung aller „Zeichen“ zu suchen, unter denen das Seelenleben des Menschen zu Tage tritt. Wurden nun die Gebilde so durchgeistigt, welche unter malender uud meißelnder Hand entstanden, wieviel mehr mußten Kritik und Theorie darauf bedacht sein, die Kunst der lebendigen Menschendarstellung auf psychologische Grundsätze zu stellen? — Auch sie, wenn man so will, die „jüngste“ unter den Künsten, wurde an das Licht der Aufklärung gezogen, und die edelsten Geister reihten sie als „energische“ und „freie“ Kunst an die „bildenden“, welche die früher verachtete Schwester in ihre Mitte nahmen und, wie wir sehen werden, an ihren Grundprinzipien und Regeln Anteil nehmen ließen. — Diese Thatsache macht es erklärlich, daß auch hier ein kurzer Rückblick auf die Philosophie geboten werden muß; jene ästhetischen Fragen, welche im Buche der Seele ihre Lösung fanden, kehren bei den Theoretikern der Schauspielkunst wieder und verlangen daher auch in diesem Zusammenhang die

Hervorhebung ihres Ursprungs. Dagegen wird es nicht am Platze sein, eine genauere Analyse der philosophischen Gesamtanschauung jedes Theoretikers der Schauspielkunst zu versuchen: es ließe sich doch nicht mit Bestimmtheit feststellen, wie weit der einzelne bewußt seine allgemeinen philosophischen Grundsätze auf die Theorie der Schauspielkunst angewendet hat; nur dort, wo die Ästhetik der Bühnenkunst mit Evidenz auf die wissenschaftliche Begründung in der Psychologie selbst hinweist, wird auch auf diese näher einzugehen sein.

„Theorie der Schauspielkunst?“ Wie das befremdlich klingt! Existiert wirklich eine Wissenschaft, die diesen Namen verdient? Die Antwort soll uns die Geschichte geben; sie wird uns zeigen, daß freilich eine Grenze zwischen Theorie und Praxis im schauspielerischen Unterricht sehr schwer zu ziehen ist, daß lehrendes Wort und lebendiges Beispiel Hand in Hand gehen. Die Notwendigkeit der Theorie, welche der „geniale“ Vertreter oder der pessimistische Verächter der Schauspielkunst mit Unrecht bezweifeln, ist historisch klar durch ihre Entwicklung bewiesen, denn — hätte die Theorie auch nicht eine einzige Größe gezeitigt, die „Würde“ der Kunst ist ihre Wohlthat! Wir werden manchmal finden, daß die Theorie aus der Praxis entstanden nichts als das Zeugnis einer glänzenden Epoche ist und lehrreich nur, indem sie späteren Generationen zuruft: Folget dem Beispiel, das ich euch überliefere! Nur so allein trat die Schauspielkunst in ihrem vollen Wert hervor, und die Theorie bewies dadurch ihre veredelnde Wirkung, daß sie den „Gaukler“ zum „Künstler“ machte. In der That aber bot die Theorie auch Grundsätze, deren absolute Giltigkeit ebenso wenig zu leugnen ist wie ihre vorbildende Kraft, welche nach dem Abschluß der Erziehung eines Schauspielers in ihm wirksam bleibt, sofern er sich selbst bei aller Natürlichkeit zum Kunstprodukt erhebt und als solches in jeder seiner Wandlungen erscheint. Den Schwachen zu stützen, übersprudelnde Genialität zu zügeln, war und ist die Theorie dieser Kunst berufen, denn ihre Regeln gehen über in Fleisch und Blut, und der Schauspieler befolgt sie — er weiß selbst oft nicht: wie? Die Thatsache, daß viele große Künstler keinen Unterricht genossen, ist kein Gegenbeweis, denn sie sind alle Schüler ihres geistigen Ahnen, der aus sich selbst a priori Regeln und Grundsätze in die Welt spielte; diese erbten sich fort von Geschlecht zu Geschlecht, und das stolze Wort: Was ich bin, das danke ich mir

selbst — ist oft eine Lüge wie tausend andere. War es das Wort des Lehrers nicht, so war es das lebendige Beispiel, welches die Talente befruchtete, und durch Reflexion über das Gesehene wurde die Praxis zur Theorie. Natürlich handelt es sich nicht um ein gemeinsames Vorbild für alle Richtungen, vielmehr gab es für jede einzelne ein besonderes.

Die „Richtungen"! Ginge der Geschmack des Menschen in persona daher, er trüge sich in einem buntscheckigen Kleide wie der Narr, auf dessen Gewand die Farben wechseln wie seine Launen. In der Schauspielkunst stellt sich die Verwirrung um so bösartiger dar, als es an rechtem Hülfsmaterial zur Klärung fehlt. Es existiert kein Werk, welches quellenmäßig die theoretische Entwicklung dieser Kunst in Deutschland während ihres eigentlichen Geburtszeitalters, des 18. Jahrhunderts, verfolgte. Theoretische Abhandlungen, Theaterhistorien des In- und Auslandes, Zeitschriften und Briefe bieten der Forschung vereinzelte Anhaltspunkte, so daß wir gezwungen sind, die Quellen ohne Scheu vor einer gewissen Breite möglichst genau darzustellen. Vieles würde absolut unverständlich bleiben, wenn wir nicht weit ausholten und in der Vorführung des fremden Materials jeden Umstand berücksichtigten. Leider nämlich stehen einzelne historische Werke, auf die unsere Darstellung sich hier und da berufen könnte, besonders im Auslande, wo sie große Schauspieler besprechen, zu stark unter dem Einfluß des Journalismus der behandelten Zeit. Die sanguinischen Tiraden, voller Widersprüche untereinander, verraten diese oft nur unzuverlässige Quelle; jeder Schauspieler soll der „größte" sein, der Vorrat an schmückenden Beiworten scheint unerschöpflich, und wollte man jenen Berichten Glauben schenken, so gäbe es nur Garricks. Uebrigens sehr leicht entschuldbar, denn außer der Musik erregt uns keine Kunst so schnell und gewaltig, wenn auch so wenig nachhaltig wie diese — sie besticht! Wo nun Berichte der Tageskritik Widersprüche in den Historien zeigen, dort ist ein Abwägen mit größter Vorsicht geboten, denn nur auf diesem Wege wird sich uns das historisch richtige Bild jeder einzelnen Größe offenbaren.

Auch die Geschichte der Schauspielkunst nach der Seite der Praxis hin wird insofern ihre Berücksichtigung finden, als sie die Bedingungen für die innere Entwicklung unserer Kunst lehrt. Diese hier und da in ihrer Abhängigkeit vom Geiste der Zeit, von fördernden oder hemmenden Ereignissen darzustellen, ist unerläßlich.

Wir gehen von Frankreich aus, dessen Einfluß auf Deutschland auch ein Streiflicht auf Italien notwendig macht, durchlaufen die Epochen der klassicistischen und nachklassicistischen Zeit und betrachten das Ergebnis ihres Einwirkens bis zum Schlusse der Gottschedisch-Neuberischen Aera. Sodann führen wir den Leser durch die Epoche der Aufklärung und zeigen ihm die Fülle des Lichtes, welches schauspielerische Größen Englands und Diderots theoretischer Scharfsinn auf die darstellende Kunst ergossen. Lessings Geist leitete es zu uns herüber, und mit ihm beginnt die zweite Aera unserer Kunst, in der wir heut noch stehen, da sich Lessings Gesetze im Wandel der Zeit als untilgbar erwiesen. Die endgiltige Begründung ihrer Herrschaft setzt diesen Untersuchungen das Ziel.

Erstes Kapitel.

Die Darstellung der Tragödie im Klassicismus Frankreichs.

Von dem erhabenen Standpunkt des Klassicismus aus gewinnen wir den Überblick, welchem sich die großen Gesichtspunkte in der Entwicklung der französischen Schauspielkunst mit voller Klarheit darbieten; sie schließen die Hauptmomente in sich, welche auch für Deutschland von Wichtigkeit wurden: alle Unnatur, welcher wir hier zuerst in der steifen und erkünstelten Manier der Darstellung begegnen, nimmt im 17. Jahrhundert auf dem Boden Frankreichs ihren Anfang, wo Boileau als Diktator des Geschmackes eine Herrschaft von nahezu hundert Jahren ausübt. Dasselbe Zeitalter sieht Ludwig XIV. auf die Kunst, insbesondere die Bühne, einen Einfluß nehmen, welcher nicht minder als die Gesetze Boileaus im Anfange des 18. Jahrhunderts allen Naturbestrebungen einen Hemmschuh anlegt. Diese Bestrebungen entspringen aber, wenigstens auf dem Gebiet der Komödie, schon dem 17. Jahrhundert, so daß wir in diesem den fast gleichzeitigen Ursprung der beiden Hauptrichtungen: „reine Kunst“ und „reine Natur“ erblicken; indessen gewinnt die letztere erst in der nachklassischen Periode an Geltung, und erst Diderot und Lessing führen sie zum Siege.

Nach diesem Ausblick kehren wir zurück an die Quelle des klassicistischen Geschmackes und verfolgen seinen langsam sich entwickelnden Einfluß durch Frankreich nach Deutschland.

„Ihr müßt euch selbst zum Schmerz herabstimmen, weinen, um Thränen hervorzulocken. Große Worte, deren eines Komödianten Mund voll ist, sind es nicht, die so vom Herzen kommen, daß sein Elend rühre!“ — mit dieser Wahrheit, welche Boileau der Horazischen „Ars poëtica“ für seine eigene „Art poëtique“ [1]) entnimmt, ist alles erschöpft, was er dem Schauspieler zu sagen weiß, und doch übte er auf dessen Kunst einen starken Einfluß aus, welcher sich indirekt Geltung verschaffte. Jener Schimmer von Natur, der hier gefordert wird, wich alsbald dem Dunkel, in das die letzte Konsequenz des Klassicismus alle Wahrheit hüllte. Durch Boileau nämlich wurden „Natur“ und „Vernunft“ identisch und eben deshalb, weil er jene in diesem Sinne zur Führerin des Künstlers proklamierte, wich aus dessen Schaffen der lebenswarme Puls echter und wahrer Empfindung. Man mißverstehe nicht das „suivez la nature“ der damaligen Zeit! Die Wirkung dieses Wortes war das gerade Gegenteil, denn die nicht geistesleere, aber gefühlsarme Veredlung der Natur trieb sie zur Unnatur. Es war die „Pedanterie des Schönen“ [2]), welche die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschte; ihre eisernen Klammern übten einen Druck aus, wogegen auch die Anstrengungen der nachfolgenden Generation noch lange ohnmächtig waren. Edel, schön, formsicher hießen die drei Gebote für die dramatische Dichtung und ihre Darstellung — sie betrafen die Tragödie.

Wenn das klassicistische Drama der Franzosen mit seinem Vorbild, der Antike, nichts anderes gemein hätte, so wäre es wenigstens diese seine Eigenart: ein strenger Stil, der wie kein zweiter aus sich selbst heraus einheitlich bestimmte Darstellung fordert. Weder Shakespeare noch Schiller beanspruchen dieselbe in gleichem Sinne, weil ihre Menschen von größerer Echtheit des Empfindens sind, und selbst der Glanz, welcher die Gestalten des letzteren von der Wahrheit des Lebens abhebt, läßt sie doch nicht als Halbgötter erscheinen, denen man die Helden des antikisierenden Dramas vergleicht. — Natürlich giebt es auch eine Darstellungsart, nach welcher die Schöpfungen des Britten und Deutschen innerlich ausgeglichen werden, und doch ist ihnen die Stileinheit des französischen Dramas nicht aufzudrängen, weil die strengere Wirklichkeit einer derartigen Erhebung zu idealer Kunstform hindernd in den Weg tritt. Nur dieser Gegensatz macht es recht klar, daß wir berechtigt sind, die Menschen der klassicistischen Tra-

gödie als „stehende Figuren" zu fassen, welche Plastik und deklamatorisches Pathos herausforderten und nicht anders als mit diesen Mitteln darstellbar erschienen. Der harte Kampf, den man später besonders in Deutschland wider diese Schauspielkunst führte, die Thatsache, daß bei allen Naturbestrebungen der Held des antikisierenden Dramas von anderen durch idealere Auffassung geschieden blieb, beweisen den innigen Zusammenhang von Dicht- und Darstellungskunst im Klassicismus. Was die französische Ästhetik von jener forderte, galt auch für diese und schon jener Ruf nach Natur, den Boileau selbst an die Schauspielkunst richtete, mußte unter seinen Regeln für die Tragödie ersticken.

Dazu kam noch eine äußere Ursache, welche die Unnatur auf der Bühne geradezu förderte: die Etikette des französischen Hofes. Man hat in der Bewunderung des nachbarlichen Geistes auch den Vorzug gefunden, daß Frankreich in Kunst und Wissenschaft keinen Servilismus gekannt, sondern beide in Unabhängigkeit von königlicher Gunst dem reifen Urteil der Nation unterstellt habe. Das trifft hinsichtlich des „théâtre français" nicht zu, welches sich unter Ludwig XIV. herausbildete. Schon äußerlich in der Tracht des Hofes zeigte sich sein Einfluß auf die Bühne, da jede Römertragödie im 17. Jahrhundert spielte und Halskrause oder Reifrock das ihre thaten, um männliche oder weibliche Leidenschaft in den gehörigen Schranken zu halten. Man lachte und weinte nach Sitte des Hofes und vergaß sie auch dort nicht, wo die Verzweiflung im Maße des Alexandriners um Mitleid warb. „Aimez donc la raison. Tout doit tendre au bon sens!" — auch die Freude, auch der Schmerz! Ein Mensch von Erziehung ist Herr der Natur, er bemeistere die Leidenschaften! Wie willig diese Grundsätze bei uns aufgegriffen, mit Übertriebenheit auch dort zur Anwendung kamen, wo wir Menschen alle gleich und wiederum außer Stande sind, unsere Empfindungen anders zu äußern als individuell, statt auf eine gewisse und normale Art des Anstandes! Denn mit dieser Einseitigkeit spricht der Klassicismus, um sein Geschmacksideal aufzustellen, nicht etwa um vor dem Extrem der entgegengesetzten Darstellung von Freud und Leid zu warnen. Hochtrabende Phrasen tragischer Leidenschaft in der Ausdrucksweise des Hofes mußten dem Schauspieler einen Vortrag aufdrängen, dessen innerer Widerspruch alle Unnatur hinreichend erklärt. Aber diese Deklamation wurde angestaunt Decennien hindurch, und diesem Publikum fiel es

nicht ein, an der Trefflichkeit einer Schauspielkunst zu zweifeln, welche ihre späteren Richter für Wahnsinn erklärten; selbst die Fremden, wie uns die Clairon [3]) noch berichtet, ließen sich in Paris von dieser „Kunst" bestechen, und französische Truppen bürgerten sie in Deutschland ein.

Mit dieser Auseinandersetzung der inneren und äußeren Gründe für den tiefgehenden Einfluß der besprochenen litterarischen Epoche auf die Darstellung der Tragödie Frankreichs haben wir gleichzeitig Erklärung und Ursprung der Unnatur in der deutschen Schauspielkunst zu finden gesucht und wenden uns nunmehr den Betrachtungen zu, welche die Entwicklung der eigentlichen Theorie lehren.

Corneille und Racine gaben ihren Schauspielern selbst Unterricht, wie uns mehrfach [4]), aber leider mit wenig direkter Aufklärung über die Art desselben berichtet wird. Des ersteren „Discours du poëme dramatique" [5]) vermag uns den Dichter als Lehrer der darstellenden Kunst nicht zu veranschaulichen, da seine wenigen Äußerungen, die auch den Schauspieler angehen, dafür nicht ausreichen. Wir haben also nur einen Anhaltspunkt, der freilich zuverlässig genug ist: das nämlich, was wir von dem Spiel jener Zeit, also von der Praxis wissen. Diese Praxis ist überhaupt von Ausschlag gebendem Wert, weil manches Schlagwort der klassicistischen Ästhetik irreleiten könnte. Die Besprechung dieser Epoche zwingt uns, diese Thatsache nicht zu ignorieren, so müßig ihre Erwähnung auch scheinen mag. Wir berücksichtigten sie bei der Aufdeckung des Widerspruches, der in Boileaus gleichzeitiger Forderung von Natur auf der einen, von Formsicherheit auf der anderen Seite hervortrat; hier beim Zurückgreifen auf die Praxis des Corneille *) müssen wir erwähnen, daß die Regel des Tragikers: „rien n'est beau que le vrai" [6]) offenbar ohne Einfluß auf den dramatischen Unterricht war. Zunächst weist der Dichter selbst darauf hin, indem er, wohlbemerkt: von dem Schauspieler „Rhetorik" [7]) fordert, um Leidenschaft und Aufruhr der Seele **) zu malen. Hieraus geht also hervor, daß er seine Dramen so sprechen ließ, wie ihre Diktion war, selbst dort, wo das Pathos hinter den Ausdruck wahrer Empfindung hätte zurücktreten sollen. Grimarest, ein Kenner klassicistischer Schauspielkunst,

*) P. Corneille. 1608—84. — Boileau 1636—1711, art poët. 1674.

**) de l'esprit: das Geistige im allgemeinen, also Seele.

der uns später noch beschäftigen wird, äußert sich in seinem „Leben Molière's“[8]) und dem „Traité du récitatif“[9]) des genaueren über diese Art des Vortrages: er nennt ihn „aufgeblasen“ (le récit ampoulé) und erklärt, das Schlagwort für jeden, der zum Volke spricht, in welchem Amt er dies auch thue, sei „oratorisch“; dem Schauspieler gelten dieselben Regeln wie jedem anderen — „Redner“! Das also war der Standpunkt, von welchem aus der Bühnenkünstler betrachtet und beurteilt wurde; daher die oft erscheinenden Vergleiche zwischen seiner und des Redners Kunst, wie sie uns noch in den Theorien begegnen werden. Man beachte schon im voraus, daß auch die Praxis den Schauspieler klassicistischer Schule zum Redner machte: dies ist für das Verständnis späterer Erörterungen von größter Wichtigkeit.

Daß Racine als Lehrer der Schauspielkunst an jener Vortragsweise festhielt, war schon eine notwendige Folge seines dramatischen Stils, der nicht weniger Pathos erheischte als der Stil Corneilles. Wir betrachten das soeben mitgeteilte Urteil Grimarests als eine Charakteristik der ganzen Epoche, in welcher die beiden Tragiker das théâtre français beherrschten, denn Grimarest starb erst im hohen Alter 1720 zu Paris[10]). Corneille hatte offenbar jenen von Grimarest geschilderten Vortrag den Schauspielern schon anerzogen, als Hédelin, Abbé von Aubignac 1657 in seiner „Prâtique du théâtre“[11]) den völligen Mangel an Illusionsfähigkeit bei Darstellern und Zuschauern treffend hervorhob. Seine Forderungen charakterisieren die Zeit; er sagt, das Publikum müsse in dem Darsteller nur die dargestellte Person, nicht den Schauspieler sehen, dieser aber solle sich in jenen Menschen umformen, dessen Namen er trage, vor allem jedoch den Schauplatz von Rom nicht mit Paris verwechseln. Zu der Unnatur, welche diese Worte geißeln, mußte eine Schule führen, deren höchstes Prinzip die Aufgabe der Schauspielkunst in der Formvollendung gelöst sah.

Auch die Mimik wurde in gleicher Weise von Corneille beeinflußt, wie das Beispiel des größten[12]) Schauspielers seiner Zeit erweist: Guillot Gorju, zu dessen Charakteristik H. Lucas in seiner Geschichte des théâtre français[13]) die maßgebende Kritik eines Zeitgenossen herbeizieht; sie nennt ihn rühmend eine „wirkliche Marionette“ — da kennzeichnet sich der Zeitgeschmack! Um diesen ist es uns zu thun, denn nur von ihm wollen wir auf den allgemei-

nen Stil der Darstellung zurückschließen, nicht von dem Beispiel einer einzigen Größe. Ohne Frage war die Plastik das Haupterfordernis, um in der Schule Corneilles zu glänzen, und die Mimik jenes Schauspielers machte ihr alle Ehre im Sinne des damaligen Paris. Als nun Racine später mit seinem „étudiez la cour“ dem Willen des Königs diensteifrig nachkam, da gelangte die Mimik vollends zu jener Steifheit, wie sie bereits geschildert wurde.

Strenge geleitet haben die französischen Dichter ihre Schauspieler sicher, wiewohl Grimarest 1705 diesen jede Kenntnis von Prinzipien abspricht. Wir werden später noch hiervon hören — aber hatte man sie wirklich so schnell vergessen? Möglich, daß dieser Mann, ein verfrühter Apostel reiner Natur, einfach nur deshalb so urteilt, weil er überhaupt Prinzipien dort nicht erkennen kann, wo mit emphatischem Vortrag, wie er sagt, unterschiedslos alle Rollen gesprochen werden. Vermuten wir recht, dann wäre sein Tadel nur noch ein Zeugnis mehr für die einseitigen Bemühungen Corneilles und Racines, mit dem sie natürliche Regungen in der Schauspielkunst erstickt hatten. Wie dem auch sei, die Grundsätze, nach denen jene ihre Schauspieler unterrichteten, bildeten die ersten Ansätze zu einer theoretischen Behandlung der neueren Bühnenkunst überhaupt, und kennen wir sie auch nicht im einzelnen, so weisen die durch sie erzielten Resultate darauf hin, daß sie dem antiken Ideal entsprangen. Ohne einen engen Zusammenhang mit der Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts konstruieren zu wollen, sehen wir in Corneille und Racine doch deshalb ihre Vorboten, weil ihre gesammte dichterische Wirksamkeit die Wiedergeburt der modernen Schauspielkunst aus dem Geist der Antike inaugurieren mußte. Als begleitende Zeugin wird die aufkommende Theorie diesen Vorgang erläutern.

Zweites Kapitel.

Dubos und Batteux.

Die moderne Schauspielkunst ist aus der Antike wieder erstanden, wie die dramatische Dichtung der französischen Klassicität beweist. Ihre Theorie aber, deren Entfaltung wir mit dem Übertritt in das 18. Jahrhundert vor unseren Augen entstehen lassen, verlieh eifrig dem Anschluß an die Alten Ausdruck, und in ihrem Studium erkennen wir, daß der Geist der Antike ursprünglich die

gesamte Schauspielkunst durchwehte. Nicht eher wurde seine Spur verwischt, als bis Garrick die Natur Shakespeares der Schauspielkunst zuführte und diese auf den Bühnen aller Nationen heimisch wurde. Zu tilgen freilich war und ist die Macht der Antike nicht, denn wo wir auch nachgraben, die Pfeiler des theoretischen Gebäudes moderner Schauspielkunst gründen alle in ihr. Diesen Nachweis zu führen, wenden wir uns den Theoretikern Dubos und Batteux zu, deren tiefgehender Einfluß auf Deutschland durch die Geschichte der Ästhetik hinlänglich bekannt ist[1]). Es liegt auf der Hand, daß die schauspielerische Theorie der beiden Franzosen so gut wie ihre Erörterungen über andere Gebiete der Kunst bei uns verbreitet wurde, als Lessings Berliner Anhänger Dubos fruchtbar machten und die „fleißigen Deutschen" ihre Arbeit an Batteux „verschwendeten"[2]).

Beide Männer sind in Hinsicht ihrer Theorie des Schauspiels schwer zu verstehen: als Denker einer Periode des Übergangs werden sie nur aus ihrem Zusammenhang mit dem ablebenden Klassicismus und anderseits mit dem neu entstehenden Kunstgeschmack begriffen. Man sieht, es wurde ihnen schwer, sich von der Überlieferung zu trennen; so ehrwürdig, so unantastbar schien das Alte, daß ein direkter Bruch unmöglich war. Wie ein Signal der nahenden Aufklärung klingt ihr Ruf nach Natur, aber die Zeit war noch nicht reif. Wohl sah man ein, daß Schönheit die Natur als Sklavin niederhielt, und ihre Fesseln zu lösen, trieb das ästhetische Empfinden. Zunächst gab man ihr Gleichberechtigung: die „schöne Natur" ward auf den Schild gehoben; der Accent ihres Beiwortes milderte und vermittelte; oft vergaß ihn das gesunde Urteil, und ohne gerade Natur in ihrer Nacktheit anzupreisen, ließ es ihr nur vernünftige Idealisierung als nötige Hülle. Aber wie ein Gewissensbiß sprach es aus der sich oft wiederholenden Umkehr, und die Befangenheit im Klassicismus hieß dem „schön" in jenem Schlagwort abermals das Gewicht anhängen. So erklären wir uns die Widersprüche bei einem und demselben Ästhetiker wie Dubos, so auch alle Reaktionen, welche gegen die Natur immer wiederkehrten und selbst in Deutschland noch über den Sieg der Aufklärung hinaus einige Theoretiker der Schauspielkunst sich in das Netz des Klassicismus fangen ließen. Erst als Lessings schauspielerisches Kunstprinzip: der „idealisierte Naturalismus"*) endgiltig

*) Diese Bezeichnung wird im VII. Kapitel erklärt.

Fuß faßte, war aller Widerstreit beendet. In diesem Gange der Entwicklung stellt sich die Schauspielkunst, was die wichtige Frage der theatralischen Natur betrifft, dem Überblick vom Klassicismus bis zur Neuzeit dar; diese Kenntnis ist vorauszusetzen, ehe wir die wichtigsten Gedanken deutscher Theorieschreibung aus dem Keime herleiten.

Die Alten hatten einen Schatz von Regeln, der eine ganze Kunst enthielt — wir haben ihn verloren! Das ist die Klage der französischen Ästhetik im Nachklassicismus; sie betrifft die Kunst der Deklamation. Man war nicht müßig, man grub dem Schatze nach und fand im Studium besonders des Horaz[3]), des Cicero[4]) und Quintilian[5]), was dem Redner und Schauspieler in gleicher Weise dienlich werden sollte. Die Deklamation als „Beredtsamkeit des Leibes und der Stimme" wurde auf ihre Lehrbarkeit geprüft, und als Ergebnis des Forschens trat die Möglichkeit einer Theorie hervor; sie lag in den Prinzipien, nach denen der griechische Schauspieler agierte oder später der römische Pantomime menschliche Leidenschaften aus der Gebärde sprechen ließ. Dubos verwies auf diese Grundlage in seiner Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten[6]), und er war es, der in diesem Werk die Theorie der Schauspielkunst, wenn wir von früheren Versuchen minderer Bedeutung absehen, aus der Wiege hob. Die Berücksichtigung der Antike aber wurde auch auf diesem Felde gewissermaßen zur Tendenz erhoben.

Die Werke der beiden Franzosen, für deren inneren Zusammenhang Batteux[7]) selbst zeugt, beweisen die Befruchtung der modernen Schauspieltheorie durch jene der Alten bis in alle Einzelheiten. Es sind, außer der genannten Schrift Dubos', seine „Réflexions critiques sur la poësie et la peinture" [8]); ferner von Batteux: „Les beaux arts réduits à un même principe" [9]), ein Werk, dessen Gedankenbau sich in den „Cours de belles lettres" erst vollendet.

Die Musik erzeugte die Prinzipien der Deklamation: eine Annahme, deren Begründung in jener Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten ihren Anfang nimmt, von Batteux bis ins einzelne ausgeführt wird und dann in der deutschen Ästhetik zu verfolgen ist. Batteux beklagt es, daß die Deklamation von der Musik losgelöst und daher keine Kunst mehr sei. Ehedem kamen auch ihr Melodie und Harmonie zu, ein bloßer Aufputz der Natur, wie Batteux sagt, der die natürliche Bedeutung der Ge-

bärden nicht veränderte, ihnen vielmehr nur Nachdruck und Annehmlichkeit hinzufügte. Aus dieser Grundanschauung über die Musik erklärt es sich, daß hier unter „Tanzkunst" auch die Wirksamkeit des Redners und Schauspielers begriffen wird. — „Viele werden sich wundern", sagt Gottsched[11]), „wie der Verfasser vom Tanzen auf die Gebärden und Stellungen des Redners kömmt. Allein er hat oben alle Bewegungen des Leibes zur Tanzkunst gerechnet, wie die alten Griechen auch gethan haben. Daher gehöret nun die ganze Wohlredenheit des Leibes zur Tanzkunst so wenig sich die heutigen Tanzmeister darauf legen. Aber die Schauspieler üben sie doch aus und müssen sie sorgfältig lernen"; der Umstand, daß diese auch in Deutschland bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus zugleich Tänzer im eigentlichen Sinne waren, möge hier nicht zu einem Mißverständniß führen: Batteux selbst erteilt Rednern, Schauspielern und Pantomimen ihre Regeln in einer so unterschiedslosen Weise, daß es lediglich dem Gutachten des einzelnen überlassen bleibt, ihre Trennung vorzunehmen. Wenn er z. B. die Darstellung „Malerei auf lebendiger Haut" nennt, so scheint diese Aeußerung dem Tänzer, nicht aber dem Schauspieler zu gelten, und doch empfiehlt er diesem das Studium der Poussin, Le Brun und Le Sueur für die Tragödie.

Durch die Unterordnung der Schauspielkunst unter die Kunst des Tanzes wurde sie mit den anderen Künsten in Verbindung gesetzt. Schon in Dubos' Ästhetik klingt an, was durch Batteux in klarer Gedankenfülle ausgeprägt wird: die Künste alle sind Kinder einer Mutter — die Kinder der Natur! Denn Farbe, Ton, Gebärde, Rede sind die Mittel, durch welche sie wirken, und ihre Regeln wachsen demnach aus dem einen, ewigen Urquell der Natur, welche allein in ihrer Schönheit dem Künstler als ein Vorbild gelten darf, sofern der Endzweck jeder Kunst das Vergnügen ist, ihr Wesen in Vollkommenheit besteht. — Das ist Batteux' Standpunkt in den „Beaux arts", dem wir in besonderer Hinsicht auf die Schauspielkunst noch bei deutschen Theoretikern begegnen werden. Die Art der vergleichenden Beurteilung aller Künste, welche jener Anschauung entsprang, wurde Gesetz und hob die Schauspielkunst in eine höhere Sphäre ästhetischer Würdigung, da schon Batteux zur Erklärung für ihre Theorie Musik und Malerei herbeizog und sie in engster Verbindung mit der Redekunst behandelte.

Bereits die Antike hatte die Wirkung der Künste durch

natürliche und willkürliche Zeichen geschieden; die Theorie der Deklamation setzte entsprechend die Trennung von natürlichen und künstlichen Gebärden ein. Das psychologische Moment, welches hierzu anleitete, tritt schon deutlich in den „Cours de belles lettres" des Batteux hervor, wo der Verfasser zum Unterschied von der nur andeutenden, natürlichen Gebärde den Ausdruck „passioniert" für die künstliche einsetzt, um somit darzulegen, daß es ihre Aufgabe ist, die Leidenschaften der Seele zu malen. Die spätere Theorie konnte nicht genug Ausdrücke finden, um mit ihnen noch feinere Spaltungen faßlich zu machen, indem sie jede seelische Regung einer Kategorie von Gebärden zuteilte, wie dies abschließend namentlich J. J. Engels „Mimik"[12a]) beweist; wir finden in ihr ein spitzfindiges System der Gebärdensprache, welches sich auf jener einfachen Grundlage erhebt. Wo zuerst in der Behandlung dieser Materie auch die moderne Psychologie fördernd hinzutrat, wagen wir nicht zu entscheiden, da ihr Einfluß wohl schon früher bemerkbar ist, doch erst in Engels Cartesius-Studien direkten Beweis findet [12b]). Jene ungekünstelte Scheidung aber, welche schon die Antike bot, blieb einzig und allein von Wert; sie erhielt auch in der Theorie der modernen Schauspielkunst durch Lessing ihren klassischen Ausdruck.

Unter den einzelnen Gedankenzügen von größerer Wichtigkeit finden wir in Batteux' Lehre der Deklamation folgende Ansätze: „Wenn die Freude Aufgabe der Darstellung ist, so müssen alle Modulationen, alle Bewegungen davon die lachende Farbe annehmen" — so erklärt der Franzose die „Einheit" der Gebärdensprache, ein Prinzip, an welchem auch die deutsche Theorieschreibung festhielt. Sein Einfluß auf diese läßt noch manche Klärung zu wünschen übrig, wie etwa mit Rücksicht auf Moses Mendelssohn, der gegen Batteux' Lehre in Bausch und Bogen polemisch verfahren sein soll. Man betrachtet sie einfach als Antipoden, was mindestens auf dem Gebiete der Schauspielkunst nicht richtig ist. Franz Muncker[13]) äußert sich als Mendelssohns Biograph: „Im Gegensatz zu Batteux forderte Mendelssohn vom Künstler, daß er sich über die gemeine Natur erhebe, daß er vielmehr alles so darstelle, wie es die Natur dargestellt haben würde, wenn die sinnliche Schönheit ihre einzige und höchste Absicht gewesen wäre." Das ist in der That der ästhetische Standpunkt des Philosophen, von dem aus seine Theorie für die bildende Kunst wie die des Schau-

spielers zu verstehen ist, wenn die Natur in dieser auch einen freieren Spielraum von Mendelssohn erhielt[14]. Batteux aber fordert in den „Cours de belles lettres", die schöne Natur sei nachzuahmen und so darzustellen, wie sie sein kann, wie sie sich denken läßt. Wo liegt ein Widerspruch? In diesen Grundsätzen der allgemeinen Ästhetik gewiß nicht, und was im besonderen unser Interesse an der Schauspielkunst betrifft, so zeigt Mendelssohn, als gründlicher Batteux-Kenner, völlige Übereinstimmung mit seinem Geschmack, wenn er das Gemeine, Gräßliche und Furchtbare in der Mimik verpönt. Dort hören wir das Wort des Franzosen wiedertönen: „Leidenschaften sind nicht knechtisch nachzuahmen, man muß, wenn man die schöne Natur sucht, weitergehen"; die Aufklärung suchte diese zwar nicht mehr im Sinne des Batteux und beschränkte das „Weitergehen" nach dem Prinzip des „idealisierten Naturalismus", aber es ist wohl keine Frage, daß eine solche Forderung geeignet war, ein für allemal die Darstellung roher Natur zu verbannen, wofür uns Mendelssohns feinsinnige Worte über die Kunst des Schauspielers ein beredtes Zeugnis sind.

Weiteren Einfluß übte Batteux mit seiner Lehre von den „Elementen der Rede", welche auch „Schauspielern von Profession" gelten. Es handelt sich um einen vollständigen Parallelismus zwischen der Rede selbst und ihrem Vortrag; der Theoretiker kennt hier wie dort „Figuren", da jeder Satzform gewisse Töne und Gebärden entsprechen. Die Hauptelemente sind Numerus und Rhythmus. Jener ist das Maß, welches Ruhepunkte und Absätze reguliert, Schlußfälle vorbereitet und Intonationen bestimmt: für Rede nämlich und Vortrag, während der Rhythmus das melodische Zusammenwirken der Satzteile und ihres Ausdruckes in Tönen und Gebärden ist.

Dem grüblerischen Geiste der französischen Theorie sind wir jetzt soweit nachgegangen, daß die letzte Konsequenz ihrer systematisierenden Konstruktion für die Darstellung reif wird. Schon Dubos beweist in der Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten, daß er allen Ernstes glaubte, man könne nach dem Vorbild der Musik die Inflexionen der deklamierenden Stimme durch Noten ausdrücken. Die natürliche Deklamation hat fixe Töne und ein bestimmtes Tempo (marche): das war Dubos' feststehende Ansicht, die wir bei Rémond[15] und Marmontel[16] widerlegt finden. Sie war natürlich durch die Antike begründet, worauf wir

hier jedoch nicht näher eingehen. Auch Batteux spricht von einer Komposition der Sprache und körperlichen Beredtsamkeit, ohne etwa an die Oper zu denken. Die deutsche Theorie aber blieb wenigstens dieser Verirrung leerer, verstandesmäßiger Grübelei fern und was sie hinübernahm, bewies mehr den Zweck, einem Vortrag poetischer Diktion durch die Aufstellung einer Theorie straffen Halt zu geben. Diese Art hatte ihr Gutes, denn weder vor noch nach Lessing durfte unsern Schauspielern der Zügel fehlen. Wir Deutschen sind weniger temperamentlos, als unser Ruf besagt, wofür die Bühne nicht als letztes Beweismittel gilt, denn ein hemmendes Gegengewicht zu dem Drang nach Naturalismus war ihr immer nur heilsam; das zeigt ein einziger Blick über ihre Erziehung von Gottsched bis auf Goethe, und Frankreich danken wir die Zuchtrute.

Wir stehen mitten in einer Periode des Überganges, wo gegensätzliche Anschauungen oft so eng zusammentreten, als ob sie Frieden schließen könnten. Man sucht Verschmelzung und setzt nur Widersprüche in die Welt, wenn man wie Dubos verfährt, der seine Abhandlung über die theatralischen Vorstellungen der Alten, gleichzeitig mit den „Réflexions critiques“ 1719 herausgab und hier im Gegensatz zu jener Schrift Natur bis zu einem Grade fordert, der schon ihren völligen Sieg erwarten läßt: der Deklamator muß sich selbst rühren, denn nur wahre, innere Empfindung macht Ton und Gebärde überzeugungsvoll. Kalt läßt das erzwungene Wesen des Schauspielers, der nur künstlich rühren, uns weinen machen will, ohne selbst bewegt zu sein:

> „Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
> Humani vultus“*)

citiert Dubos und behauptet, daß ein Schauspieler uns über Schwächen des Vortrages hinwegtäusche, wofern nur in seiner Aktion die Stimme der Natur zum Durchbruch komme. Von den Talenten nämlich, welche Herrschaft über den Menschen geben, ist nicht die geistige Erhabenheit und Erleuchtung das mächtigste, vielmehr das Talent, ihn nach Gefallen zu rühren. Diese Rührung aber ruft nur derjenige hervor, der selbst eine gewisse Sensibilität des Herzens besitzt, ein Gedanke, in dem sich englische Psychologie und Ästhetik verraten. Auch H. v. Stein[17a]) verweist auf den Zusammenhang Dubos' mit England, und ein Vergleich der englischen Lehre von Einbildungskraft und Genie[17b]) mit der psychologischen Anschau-

*) Horaz, de arte poëtica, Vers 101, 102.

ung des Franzosen ergiebt, daß er wie die Engländer Wesen und Wirken des Genies ganz von der Seite des Gemütes herleitet. Von dieser Ueberzeugung geht Dubos auch in seiner Ästhetik der Rede- und Schauspielkunst aus, und so fordert der berühmte „Geniestreit" des 18. Jahrhunderts als Erzeugnis der Locke'schen Psychologie in diesem Zusammenhang eine kurze Betrachtung: Es handelte sich lange Zeit um die Frage, ob das Genie des Künstlers in einer starken Ausbildung der unteren Seelenkräfte, also der Empfindungsfähigkeit, oder einer höheren Veranlagung des Geistes zu suchen sei. Dieser Streit nahm in der schauspielerischen Theorie deshalb eine so unvergleichliche Breite an, weil naturgemäß bei dem Menschendarsteller die Frage am tiefsten zu fassen war, worin seine Gewalt über die Herzen beruhe. Wir kennen Dubos' Ansicht und müssen gestehen, daß von ihm schon das Rätsel gelöst wird, wenn er vollends hinzufügt, der Deklamator müsse sich „künstlich" (machinalement) in die Empfindungen seiner Rolle versetzen. Das heißt also: Kopf und Herz thun das ihre, um uns zu rühren; der Verstand arbeitet vor, die Empfindung tritt sodann in ihre Rechte. Je zarter die Sensibilität des Herzens, je leichter seine mechanische Disposition, sich den Leidenschaften hinzugeben, desto tiefer die Wirkung, desto größer das Genie. In der That: eine glänzende Definition, wenn wir Dubos richtig verstanden haben! — Mit philologischer Genauigkeit des Übersetzens ist hier noch nichts ausgerichtet*), man muß den Prozeß nachfühlen können, welcher in dem Innern des Schauspielers vor sich geht, sobald er sich selbst zum natürlichen Kunstprodukt erhebt. Wie weit er von den Empfindungen beherrscht sein dürfe, blieb lange Zeit die Frage, welche auch heute noch nicht erledigt ist, weil ihre positive Lösung, die allgemeine Giltigkeit erstrebt, immer wieder durch die Macht der Individualität zerstört wird. Von vornherein hätte also jeder Streit durch die Erkenntnis verhindert werden können, daß jene Frage nur relativ zu lösen ist. Bei Dubos selbst zeigt sich ein Widerspruch: er wünscht die Rührung bis zu Thränen und in einem späteren Abschnitt über „Illusion" sieht er in jedem Bühnenvorgang nur Kopie. Gerade in diesem Punkte zeigt sich das schwere Ringen des klassicistischen und des aufklärerischen Geschmackes in größter Heftigkeit; die Frage der „sensibilité" wird zur ästhetischen

*) „Réflexions ......", S. 437 ff.

Weltfrage, und auf dem Gebiete der Schauspielkunst bewegt sie sich in jenen gegensätzlichen Anschauungen Dubos' nach Deutschland fort. Sie kam herüber als die Ästhetik der Franzosen eine deutsche wurde; wir erblicken ihren Einfluß schon bei Gottsched, der sich mehr Skrupeln um sie machte, als seine Leidenschaft für „regelmäßige" Stücke die Kritiker seiner dramaturgischen Wirksamkeit es ahnen ließ. Bei Diderot erreichte der Widerstreit den Höhepunkt, um dann vou seinem Schüler Lessing[18]) und dessen Jüngern, nicht ohne den Einfluß Englands, im allgemeinen zu Gunsten des Gefühles entschieden zu werden, während der Klassicismus das Vorherrschen des kalten Verstandes als Wahrzeichen seiner einstigen Herrschaft in Frankreich hinterließ.

Auch in den „Réflexions critiques" gewinnt der Klassicismus bei Dubos noch einmal die Oberhand, da der Verfasser sich für den Vortrag der französischen Tragödie bis auf seine Zeit dermaßen erwärmt, daß er den Ernst der vorher besprochenen Naturwahrheit wieder verdächtigt. Nur um das Bild der Zerrissenheit seiner Ästhetik zu vervollständigen, sei darauf hingewiesen, daß Dubos den „style figuré" als denjenigen Vorzug des französischen Theaters ansieht, welcher dieses in der Darstellung des Trauerspiels über alle anderen erhoben habe. Nicht einmal das „Singende" in der Deklamation lehnt er ab, und eine scharfe Polemik wider den Naturalismus Italiens läßt erkennen, daß Dubos eigentlich im Banne des entgegengesetzten Extremes verblieb; seine Theorie für die Darstellung der Tragödie schließt ein Labyrinth von Widersprüchen in sich. Erst im Lustspiel, welches der hauptsächliche Gegenstand unseres nächsten Kapitels ist, sehen wir Dubos die Konsequenz seiner ersten Ansätze zur Proklamation der „reinen Natur" ziehen und dem Schauspieler einen Kanon geben, der in seiner Einfachheit unübertrefflich das Wichtigste bringt, was über diese Materie zu sagen ist.

Wenn man die Summe dessen zieht, was Batteux über Schauspielkunst äußert und besonders seine Ästhetik der bildenden Künste mit in die Wagschale wirft, so begreifen wir, daß H. v. Stein[19]) ihn ohne weiterers noch ein Kind des Klassicismus nennt. Und doch findet sich in seiner schauspielerischen Theorie ein wichtiges Moment, welches ihren Entwicklungsgang bis zur Stufe der Naturforderung zwar verborgener, aber konsequenter als bei Dubos erscheinen läßt: schon das erste Werk „Les beaux arts" verrät, daß Batteux in der Darstellung die natürliche Wirksamkeit der

Seele keineswegs unterschätzte. Die „Cours de belles lettres“ enthalten sodann einen Artikel „Von den Schauspielern“, dessen knappgefaßte Regeln für Gymnasiasten und Privatpersonen einen theoretischen Fortschritt in Hinsicht auf Natur bezeugen: „Deklamation ist die Sprache der Natur, nur so wird das Herz besprochen“*) und ähnliche Worte erweisen die Richtigkeit unserer Beobachtung. Abgesehen aber davon — der weiteste Schritt, den Batteux that, weiter noch als Dubos ihn wagte, das ist die schließliche Lockerung der theoretischen Strenge: „Wir wollen auch zugestehen, wenn man es haben will, daß fast ein jeder sein eigener Lehrmeister in diesem Stücke sein muß und daß alle Anweisungen, zumal die schriftlichen, verlorene Unkosten sind“ — das hat er sich abgerungen, man hört es am Ton. Und wenn er schließlich noch zu der Erkenntnis kommt, daß für die Schattierungen der Töne der „musikalische Kalkül“ nicht mehr ausreiche, so müssen wir sagen, daß Batteux trotz aller Starrheit, welche den „Cours de belles lettres“ noch immer eigen ist, in diesem zweiten Werk der modernen Zeit bedächtig die Hand reicht. Mit einer Gabe an diese schließt er seine Forschungen über die Theorie der Schauspielkunst; sie besteht in einem Prinzip, dessen der neue Geschmack nicht minder als der Klassicismus bedurfte, in dem Hinweis auf das unvergängliche *πρέπον* des Griechen. Für die moderne Schauspielkunst wurde es von Batteux zuerst betont und kehrte seitdem in jeder Theorie als „bienséance“, „decency“ und „Wohlanstand“ wieder, um das Hauptgesetz der tragischen und komischen Aktion zu bleiben. Es ist von größerem Werte, als der Anschein glauben läßt, denn selbst große Schauspieler haben die Regelung der ruhigen und leidenschaftlichen Seelenvorgänge zwar für selbstverständlich erklärt, aber im Spiele durchaus nicht befolgt.

Wenn die Theorie der deutschen Schauspielkuust auch nicht in allen Zügen ihrer Entwicklung der Antike oder dem Boden Frankreichs entwuchs, so ist doch diese Abstammung selbst dort, wo wir sie nur vermuten, zunächst nicht von der Hand zu weisen. Eine ästhetische Anschauung kann derartig zum geistigen Gemeingut werden, daß sie im Kopfe des einzelnen theoretische Regeln hervorruft, welche derselbe als sein Eigentum giebt und doch unbewußt nur reproduciert. Hierfür läßt sich oft der direkte Nachweis nicht er-

*) d. h. auf das Herz gewirkt.

bringen, wo wir das Fortwirken von Gedanken nur spüren, ohne sie auf ihren geistigen Urheber mit Bestimmtheit zurückführen zu können; aber es wäre unrichtig, wollte man bei einer Materie, wie der hier vorliegenden, auf Kombinationen verzichten. Noch manches Stück deutscher Schauspieltheorie wird ohne alle Konstruktion seinem Ursprung nach erklärlich werden, wenn wir erkennen, daß eine Anschauung sich in jener allgemeinen Weise mitgeteilt und vererbt hat.

So klar es ist, daß Dubos und Batteux auf die Praxis keinen Einfluß nahmen, was schon der Charakter ihrer Theorie mehr als der jeder anderen erklärt, so sicher ist es, daß besonders Batteux als grundlegender Methodiker wohl alle Punkte der Theorie berührte, die ihre Behandlung des weiteren nothwendig machten. Und eben darin lag seine wie des Dubos höchste Bedeutung, daß sie jeden Theoretiker der Schauspielkunst Halt zu machen zwangen, um ihnen direkt oder indirekt Beachtung zu schenken und sich klar zu machen, ob er den gleichen oder seinen eigenen Weg verfolgen wollte. Dies ist eine Thatsache, welche hoffen darf, in hellem Licht hervorzutreten, sobald wir auf deutschem Boden die hier angesponnenen Fäden wieder aufnehmen werden.

Drittes Kapitel.

Die reine Natur nach ihrem Ursprung aus der Komödie.

Ohne den Begriff der Entwicklung zu überspannen, sehen wir im Bilde den Enfaltungsgang der „reinen Natur" Deutschland gleich einem Strome durchziehen, dem die Aufklärung das Bett gräbt. Folgen wir ihm zur Quelle, so entdecken wir den zwiefachen Ursprung: im Geiste Shakespeares und Molières. Dieser fesselt uns zunächst, da die Natürlichkeit seiner heiteren Muse früher auf die Schauspielkunst überging, als die Leidenschaft der englischen Tragödie ihre Darstellung zu gleicher Wahrheit hinriß. Während dieses erst geschah, als Garricks siegende Genialität um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die altersmorsche Ueberliefe-

rung der plastisch-deklamatorischen Bühnenkunst zum Wanken brachte, empfing das französische Theater fast um hundert Jahre eher die Gabe seines Schauspielers Molière. Viel zu früh, denn welche Kämpfe mußte sie bestehen, um sich aufrecht zu erhalten! Rein quoll die Natur aus den Lebensbildern des Dichters hervor, und wahr wie diese selbst wurde das Spiel, das sie verkörperte. Leicht und ungezwungen sprudelte es über die Bühne, und so sah sich die tragische Muse verlockt, jene Fesseln von sich zu werfen, welche Corneille und Racine ihrer Darstellung anlegten. Doch vergeblich: die Natur, welche der Schauspieler Molière zum Prinzip erhob, drang wohl nach dem Tode ihrer größten Gegner langsam in das Spiel der Tragödie; kaum aber hatte sie Eingang gefunden, so erfolgte die Reaktion. Getrübt durch den nachhaltigen Einfluß des Klassicismus hatte die reine Natur eine mühevolle Entwicklung durchzumachen, und wenn wir sie endlich im Übergang von Diderot zu Lessing die Freiheit erlangen sehen, so zeigt es sich recht klar, wie grundverschieden ihr Weg von dem Siegeslaufe Shakespeare'scher Natur war, denn in Lessings idealisiertem Naturalismus laufen ihre Bahnen zusammen und fordern so zu einem Vergleich ihrer Entstehungsgeschichte heraus. Dieser ergiebt sich von selbst aus der Anlyse beider Entwicklungswege, von denen der französische hier den Vorrang hat.

Molière fand in seiner Wirksamkeit als Schauspieler seitens der Historiker wenig Beachtung. Um den Dichter auch in dieser Eigenschaft kennen zu lernen, schauen wir uns nach vollgiltigem Urteil zunächst in seiner Heimat um. H. Lucas berichtet in seiner Geschichte des théâtre français[1]): „Er war Schauspieler vom Scheitel bis zur Sohle, er hielt sich immer im rechten Maß, während die anderen schrieen und gestikulierten, fast wie man es noch auf unserem Boulevard-Theater macht. Molière befreite sich von dem emphatischen Ton und dem Bramabarisieren seiner Rivalen." Diese Kritik ist als eine glaubwürdige Ergänzung des Bildes anzusehen, welches schon Grimarest[2]) von seinem Zeitgenossen entwirft. Er stellt ihn im Kampfe mit der Prinziplosigkeit des Spieles dar, er hebt seine Einfachheit und Natur hervor und spricht ihm die Kenntnis von Grundsätzen zu, welche ihn veranlaßte, gegen die Kollegen und das „dumme Publikum" aufzutreten, da der Beifall, den es spendete, ihn nicht minder ärgerte als die Manier der Darstellung. Es liegt auf der Hand, daß Molière

auch als Schauspieler der Fackel seines dichterischen Genius auf dem Pfade der Wahrheit folgte, und doch mag es auch an äußerem Einfluß nicht gefehlt haben, der ihn mit dem Herkömmlichen brechen ließ: daß ehedem auch die Komödie in steifer Darstellung hinschlich, setzt die Einwirkung der italienischen und spanischen Schauspielkunst voraus, von welcher Lucas[3]) kurz berichtet. Nicht nur den Spaniern, wie er sagt, vielmehr zunächst den Italienern[4]) danken die Franzosen das „Unzusammenhängende" des Spiels [„le décousu de l'action"]. Darunter ist die Kunst zu verstehen, welche die Darstellung als einen Vorgang des täglichen Lebens erscheinen läßt. Im täglichen Leben nimmt kein Vorgang seinen ruhigen Weg; Unterbrechungen, oft von so minimaler Art, daß wir ihrer kaum gewahr werden, stören den Fluß der Begebenheiten, Gespräche oder Raisonnements der einzelnen Menschen. Wo die größte Feinheit der Dichtung an die Wahrheit noch nicht heranreicht, kann der Schauspieler vollendend einwirken, indem er als fleißiger Beobachter sich das zu eigen macht, was im täglichen Umgang nur natürlich ist. Pausen im Vortrag oder Gebärdenspiel, ein glücklich angebrachtes Schweigen und andere Unregelmäßigkeiten zwanglos eingefügt nehmen der Darstellung das Kunstmäßig-Unnatürliche, ein Erfolg, auf welchen Grimarest nur hindeutet, während eine spätere Schrift von großer Wichtigkeit, Sticottis „Garrick ou les acteurs anglais", den italienischen Ursprung dieser Spielweise*) darthut[5]). Es läßt sich denken, wie hinderlich ihr die französische Regelmäßigkeit, die ängstliche Wahrung des Zusammenhangs in Deklamation und Plastik entgegenstand. Aber infolge des italienisch-spanischen Einflusses gewann der französische Komödiendarsteller an Lebhaftigkeit, so daß auch Molières Spiel davon nicht unberührt blieb. Derartige fremde Vorbilder waren sicherlich geeignet, ihn das Unnatürliche der französischen Darstellungsweise schneller erkennen zu lassen, als das Verständnis des Dichters für die innere Notwendigkeit einer natürlichen Darstellung seiner Komödien es hätte veranlassen können. Ein solches mußte langsam ausreifen, denn immerhin war Molière so sehr Kind seiner Zeit, daß er sich anfangs nicht scheute, als Darsteller des Lustspiels in der Maske[6]) aufzutreten. Molière löste sich aus dem Klassicismus, und seine Entwicklung hatte sicher den Charakter der Befreiung, auf welche obige Kritik des Lucas schon hinwies. Auch als

*) „tempo" von den Italienern genannt.

Tragöde wurde er selbständig und verspottete in seinem „Impromptu de Versailles“ die Darstellungsweise seiner Zeit; er drang im Trauerspiel aber nicht durch, wie Molières deutscher Biograph Lotheissen[7]) schon nachgewiesen hat. Es handelt sich nur noch um die Frage: gefiel er dem Publikum der antikisierenden Tragödie nicht, eben weil er natürlich war, oder fehlte es ihm an der Gabe, ganz so zu spielen, wie seine gute Einsicht ihn lehrte? Lotheissen, der uns berichtet, daß Molière bei allem Streben nach Natur affektiert war, weil es ihm an den rechten Mitteln zum tragischen Schauspieler fehlte, legt zu wenig Gewicht auf diesen Umstand, der schon bei Grimarest als die Ursache erscheint, daß Molière ein schlechter Tragöde war. Dieser nennt ihn affektiert bis zur Unbrauchbarkeit, und Grimarest kann Molière unmöglich deshalb getadelt haben, weil ihm sein eifriges Bemühen, natürlich zu sein, etwa mißfiel — im Gegenteil, er rühmt es stets, wo sich Erfolg zeigte. Grimarest gehört zu den Bewunderern Molières, und wenn er ihn gerade im Vergleich mit Baron als Tragöden herunterdrückt, so ist es gewiß, daß es dem Dichter als tragischem Darsteller an der Natürlichkeit gebrach, welche alles Vorurteil gegen die neue Richtung hätte besiegen müssen. Dies gelang erst dem Schauspieler Baron. Lotheissen hat einige Zeugnisse über Molières Rolle im klassicistischen Drama so verwertet, daß sie bedeutender scheint, als sie wirklich war. Wir nehmen daher erst bei Baron darauf Rücksicht, welche Miene Paris zu Neuerungsversuchen im tragischen Spiel machte.

Molière setzte sich 1658 nach vierjähriger Wanderschaft in Paris fest, und einige Jahre später wurde es ihm durch die Gunst des Königs möglich, daß er seine Reform wenigstens hinsichtlich des Lustspiels in Ruhe durchführte. In seiner Amtsführung als Prinzipal der Pariser Komödie erinnert er uns schon an Conrad Ekhof*): er sorgte für kunstgemäße Verteilung der Rollen, er arbeitete die Stücke sorgsam heraus, um bei dieser Gelegenheit den Kollegen die eigene Natur einzuimpfen.

Wenn es auch schien, als ob Molières Bemühungen keine dauernden Früchte tragen sollten, weil nach seinem Tode der nachdrückliche Einfluß fehlte, welcher eine Reaktion hätte verhindern können, so wurden die Ideen seiner Reform dennoch gerettet: der

*) Schreibweise: Ekhof nach H. Devrient „Joh. Fr. Schönemann und seine Gesellschaft“. („Theatralische Forschungen“, Hamburg, Januar 1895).

nächste Beweis liegt in Grimarests „Traité du récitatif“....[8]), der geschrieben ist „zur Unterstützung der Künstler, die ihre Kunst der Übung und des Nachdenkens für wert erachten“. Er geht völlig aus dem Geiste des Molière hervor — „une espèce de nouveauté“, wie der Verfasser selbst sagt. Nicht allein die Behandlung der Komödie giebt dem jungen Begriff „reine Natur“ eine Zuflucht, der Theoretiker sucht auch das tragische Spiel im Sinne Molières zu reformieren. Wie in der Lebensbeschreibung, welche er diesem widmete, wendet er sich hier gegen das théâtre français, wobei ihn dieselben Gründe leiten, durch welche Molière zum Kampf bewogen wurde: die elenden Sprecher und das geschmacklose Publikum fordern heraus — man sieht die Berührungspunkte! Einzelheiten jedoch werden noch klarer zeigen, wie Grimarest das Studium seines Zeitgenossen fruchtbar zu machen wußte, als er dem „Traité du récitatif“..... eine Musterschrift für die „specielle Theorie“ der Schauspielkunst einverleibte. Diese Bezeichnung möge sie von den Rhetoriken unterscheiden, in welchen Redner und Schauspieler bis dahin nicht getrennt wurden.

Grimarests Standpunkt konnte leicht seinem Urteil Vertrauen werben, denn er ist sich bewußt, daß schließlich nur die Natur den „rechten Ton“ hervorbringe; dennoch hält er es für nötig, sich darüber einmal klar zu werden, was denn eigentlich die Natur fordere: er wendet sich an Schauspieler, die da glauben, sie brauchten nur die Stimme zu erheben, um bewundert zu werden. Die mündlich vorgetragene Theorie zieht er der schriftlichen vor und erkennt dieser nur einen Nutzen für Schauspieler zu, bei denen schon etwas vorauszusetzen ist. Er scheidet seine Abhandlung nach „allgemeinen“ und „besonderen“ Principien — ein Verfahren jedenfalls von maßgebendem Werte. Der Wechsel zwischen abstrakter Theorie und Beispielen scenischer Art, den wir in Grimarests Lehre finden, wurde üblich. J. J. Engel z. B. nennt Grimarest gerade dort[9]), wo er einen Entwurf für die Grundbegriffe des Gebärdenspiels und der Deklamation empfehlen will, ohne an dieser Stelle der späteren Theoretiker Frankreichs zu gedenken.

In dem ersten Teile zeigt der Verfasser des „Traité“ sein Verständnis für die Materie im allgemeinen und die Art, sie dem Publikum faßlich zu machen, eine Gabe, deren Besitz er zugleich in erster Reihe von dem Theoretiker verlangt; er streute eine Saat von Gedanken aus, unter denen viele erst in ferner Zu-

kunst ausreiften: fortgesetzte Übung nämlich, Erziehung, Geschmack und Umgang des Schauspielers forderten immer wieder zur Aufstellung neuer Ratschläge heraus; sie werden in den Details an gelegener Stelle hervortreten, wo vom Rollenstudium u. dergl. ausführlicher die Rede ist. Regeln gab man in Hülle und Fülle, vielfach bis zur Unzweckmäßigkeit, wiewohl mancher treffliche Gedanke Grimarests hätte warnen und das Wachsthum des Unkrauts hindern können, welches bald nach ihm aufwucherte, fortbestand und selbst in Lessings Schauspieltheorie ganz unverkennbar ist.

Als das wichtigste unter den allgemeinen Prinzipien stellt Grimarest die Forderung „lebhaften Empfindens" hin: die Beobachtung der Psychologie bildet den Grundzug seiner Theorie, und die Wechselbeziehung zwischen Seele und Körper ist ihre stillschweigende Voraussetzung. In dieser Art, den Gegenstand zu vertiefen, liegt das vornehmlichste Charakterzeichen der Spezialtheorie der Schauspielkunst im vorigen Jahrhundert. Wenn es sich nun schon bei Grimarest findet, dort aber wie etwas ganz Natürliches und Hergebrachtes behandelt wird, wie ist sein Ursprung zu erklären? Es bedurfte eines Cartesius[10]) nicht, um so, wie es später etwa J. J. Engel thut, die Kenntnis von einem beständigen Austausch der Wirkungen zwischen Seele und Körper für die Theorie der Gebärdensprache nutzbar zu machen; weder ihre Erscheinungen, noch die Modifikation der Stimme sind je anders erklärt worden, so lange es eine Psychologie giebt. Das verwandte Gebiet der Rhethorik liefert den permanenten Beweis bis auf die Entstehungszeit der Schauspieltheorie und über dieselbe hinaus. Auf eine diesbezügliche Beobachtung der Analogie zwischen Rede- und Schauspielkunst führt uns der „Traité du récitatif".... selbst, als die erste Schrift, welche sichtbar die jüngere Theorie der Bühnenkunst aus der älteren des Forums herauslöste. Die letztere gab der Schauspieltheorie Veranlassung, die Psychologie auch ihrerseits zur wissenschaftlichen Grundlage zu machen. Wie lange aber die Lehre der Rhetorik ihren vorbildlichen Einfluß bewahrte, das zeigt uns Dubos' und Batteux' Ästhetik.

Diese beiden Autoren, welche die Theorie der Rhetorik und der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts vor oder neben der ihren nicht beachteten, hätten von ihrem hypergelehrten Standpunkt aus den Schauspieler über die psychologische Basis seiner Kunst gewiß

nicht so leicht aufklären können wie ein Specialtheoretiker. Aus den Schriften eines solchen wurde es ihm begreiflich, daß die Natur der Gebärdensprache eine zweckmäßige Ordnung verliehen habe. Er sah: es giebt eine Theorie, welche die letztere erkennen läßt und ihr entsprechende Grundsätze schafft, auch ohne Autorisation von Seiten der Antike; und jedenfalls war es von unbestreitbarem Wert für den Schauspieler, in der Theorie eine Stütze seiner Kunst zu erblicken: er mußte sich ihrer bewußt werden, den Maßstab fürchten lernen, so frei und ursprünglich seine Kräfte auch immer walten sollen, denn eine Kunst ohne Grundsätze verliert sich ins Ungewisse und hört auf, Kunst zu sein.

Daß die Schauspieltheorie ihre psychologische Vertiefung ursprünglich der antiken Wissenschaft zu danken habe, läßt also der vermittelnde Einfluß der Rhetorik außer Zweifel. Woher nun aber ein stetiger Fortschritt nach dieser Seite? Woher im 18. Jahrhundert die Erzielung weiterer Gesichtspunkte? — Die Geschichte der allgemeinen Ästhetik lehrt den Einfluß der modernen Psychologie; Cartesius wurde nicht minder berücksichtigt als Locke; seine Abhandlung „Ueber die Leidenschaften der Seele" brachte originale Gedanken, welche den Ästhetiker aufforderten, der psychologischen Forschung weiter zu folgen. Die Partien der Cartesianischen Schrift, welche danach geschaffen waren, ihre Einwirkung bis in das Zweiggebiet der theatralischen Ästhetik zu erstrecken, liegen in denjenigen Artikeln, zu deren Berücksichtigung uns die freilich erst viel spätere Mimik J. J. Engels [11]) anregte. Sie lauten [12]): „Über die gegenseitige Wirksamkeit von Seele und Körper", „Wie die Seele sich bildlich vorstellt, aufmerkt und den Körper bewegt", ferner nach einer Erklärung über das Entstehen der Leidenschaften: „Was die äußeren Zeichen dieser Leidenschaften sind" und endlich das besonders wichtige Kapitel „Von den Augen und Gesichtsbewegungen". Dort überall, wie in dem „Tractatus de homine" [13]), wo Cartesius wieder auf die Uebereinstimmung der seelischen und körperlichen Bewegungen eingeht, fand der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts ein anregendes Wort. — Die Behauptung, daß nun jeder theoretische Schriftsteller der damaligen Zeit direkt aus diesem tiefen Brunnen schöpfte, wäre unsinnig und aus der Luft gegriffen; es ist nur die Frage, ob wir in ihnen allen Psychologen vermuten dürfen, welche als solche die tiefsten Gedanken in die Welt setzen konnten. Schwerlich! Wenn also einerseits das

Studium der Cartesianischen Philosophie im Einzelfall nicht nachzuweisen ist, anderseits aber die Theoretiker der Rede- und Schauspielkunst auch nicht als originale Denker hinsichtlich ihrer Verwertung der Psychologie erscheinen, wie die Prüfung ihrer Schriften seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts, für die Bühne speziell seit Grimarest, vollkommen darlegt, welche Erklärung bleibt da noch übrig? — Die Psychologie der Philosophen hatte den Zeitgeist des 18. Jahrhunderts so stark gesättigt, daß sie sich offenbar der gesammten Schriftstellerei mitteilte und ihr klärendes Licht auch in den dunklen Winkel der Bühnenkunst sandte. Die Theorie derselben wurde um so tiefer gefaßt, als ihre Prinziplosigkeit jenem theoretischen Zeitalter übel auffallen mußte. Man konnte sich nicht erklären, wie diese Kunst so lange vernachlässigt wurde, räumte ihr das Recht der anderen Künste ein und ließ ihre Theorie, ihre Ästhetik wie jede andere aus dem Bedürfnis der Aufklärung hervortreten. Dies beweisen die Vorworte verschiedener Autoren, die über das Neue und Unerhörte dieser Materie viel zu sagen wissen.

Um die Skizze der psychologischen Grundlage für unsere Kunst zu vollenden, verweisen wir hier nur kurz auf englische und deutsche Philosophen, welche an passender Stelle gewürdigt werden sollen: es sind vor allen Home und Hume, von denen der erstere mit seinen „Elements of criticism[14]“ die Psychologie dem Studium der Schauspielkunst ausdrücklich zuführte, während Hume in seiner Abhandlung „On the passions“[15]) Cartesius mit einem System von den Äußerungen der Affekte ergänzte. Unter deutschen Philosophen aber wird uns Wolff[16]) besonders interessieren, da er den Wert einer Physiognomik und Mimik wissenschaftlich begründete: das ist um so wichtiger, als die Physiognomik seit dem achten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts auf die Mimik entschiedenen Einfluß gewann.

Scheinbar bleibt hier unsere Darstellung an der Oberfläche, wo es gilt, die Spezialtheorie der Schauspielkunst in ihrer Gründung vorzuführen. Aber die gewissenhafteste Konsequenz im Analysieren einzelner Schriften dürfte nicht zur Klärung eines Stoffes führen, der noch nicht nach den großen und allgemeinen Zügen seiner Entwicklung völlig bekannt ist. So löst der Historiker seine Aufgabe zunächst wohl in höherem Sinne, wenn er die entscheidenden Stellen im Werden der Theorie aufsucht und Ideen, welche

ihre Geschichte haben, vom Augenblick des Auftretens bis zu ihrem Verschwinden nachgeht. Sondererscheinungen finden trotzdem ihre Rechnung und fügen sich ihrem innersten Gehalte nach desto klarer in das Ganze, weil durch die an richtiger Stelle gebotene Analyse der Fortschritt, der sich in ihnen darstellt, viel deutlicher bemerkbar wird. Aus dieser Anschauung erklärt sich hier zunächst die Behandlung Grimarests: die Hauptsache ist die Feststellung der Thatsache, daß er in seiner Theorie schon den Beweis eines reifen Verständnisses für die Bedeutung der Psychologie lieferte: dieser liegt in der Forderung des gleichen Ausdruckes der Leidenschaften in der Komödie wie in der Tragödie. Das war neu Corneille und Racine gegenüber, das hieß die Tragödie menschlicher nehmen als der Klassicismus es bislang zugelassen. Hiermit war die Brücke vom Lust- zum Trauerspiel geschlagen, über welche hinweg die Natur in die Tragödie gelangen konnte. Soweit, als es theoretische Reflexion nur zuläßt, sucht Grimarest den natürlichen Ton der Affekte zu bestimmen und mit Beispielen zu belegen. In der „Komödie", welche er wie die späteren Theoretiker nach dem „feinen" und „niedrigen" Genre scheidet, wird für jenes der völlig natürliche Ton (purement naturel) gewünscht und darauf hingewiesen, daß man die seelischen Bewegungen hier ganz besonders beobachte. In das Detail der Gebärdensprache geht er nicht ein: ihre Variierung sei nicht so bestimmbar wie die der Töne; die Macht der Natur scheint ihm hier begrifflich unbezwingbar. Nur über die angenehme Art, die Bewegungen darzubieten, lasse sich sprechen, und so erstreckt sich hier seine Lehre lediglich auf das Allgemeinste, indem er statt der Plastik, die bisher das Ziel war, nichts als Veredlung anstrebt. Die Grenze, welche Grimarest somit der theoretischen Forschung steckt, zeigt ein Verständnis für diese Materie von weitaus höherer Art als mancher jüngere Theoretiker es bekundete, denn die überspannte Theorie der „portebras" *), welche Lessing später verpönt, ohne selbst seine Gedanken im „Schauspieler" **) ihrem Schraubstock entwinden zu können, ist nur als ein Auswuchs der Schauspieltheorie zu bezeichnen. Am bedeutendsten aber zeigt sich die Freiheit des theoretischen Standpunktes,

*) Hängt zusammen mit der schon im Altertum unter dem Namen der Chironomie bekannten Lehre von der ausdrucksvollen Bewegung der Arme und Hände.

**) Über die mutmaßliche Entstehungszeit dieser Schrift siehe Kap. VIII.

welche Grimarest in einem Abschnitt über die „Mienensprache“ einnimmt, wo er die Frage behandelt, ob der Schauspieler ganz unter dem Affekt stehen dürfe oder nicht. Er billigt es, ohne diesen Grad der Sensibilität ausdrücklich zu fordern: „Wer es kann, wird reüssieren“: — wiederum das Vernünftigste, was über den Punkt zu sagen war; eigentlich that er damit schon die Zwecklosigkeit der späteren Forschung über die „sensibilité“ dar, welche mit fruchtlosem Hin- und Hererwägen aufgeschwellt wurde.

In engste Beziehung zu der Empfindsamkeits- und Genie-Frage trat auf dem Gebiete der Schauspielkunst eine andere, deren Natur die Ästhetiker des Nachklassicismus nicht minder in Streit versetzte, die Frage nämlich: hat jedes Volk seinen eigenen Geschmack, oder giebt es einen Normalgeschmack der ganzen Welt? — Es handelte sich in dieser Zwiespältigkeit der Anschauungen hauptsächlich um die Darstellung der Leidenschaften, wenigstens in der Tragödie, und für diese kannte man natürlich zunächst nur den einzigen Geschmack des Klassicismus. Diese Einseitigkeit behielt ihre unangefochtene Geltung, bis Diderots Kritik [17]) der schon genannten Schrift: „Garrick ou les acteurs anglais“ [17a]) (1770) sie als unhaltbar erwies, um für die Tragödie ebenso verschiedene Geschmacksrichtungen des Spieles als notwendig aufzuweisen, wie solche ein halbes Jahrhundert früher durch Dubos [18]) auf dem Gebiete der Komödie sich schon heraus gestellt hatten. Es ist gewiß, daß diese Überflügelung der Tragödie das Lustspiel Molières zur Voraussetzung hat, denn die schablonenhafte Burleske hätte die Erkenntnis vielseitiger Geschmacksrichtung nie gezeitigt, ebenso wie schließlich ein Hinweis auf Shakespeare nötig war, um zu zeigen, daß es nicht nur einen Geschmack der tragischen Darstellung gebe. Aus der echten Natur Molièrischer Komödien heraus konnte allein die Anschauung erwachsen, daß ihre Darstellung die Welt eben so bunt spiegeln müsse, wie diese selbst mit ewig wechselnden Erscheinungen ihr innerstes Wesen bloßstellt. Die Erkenntnis eines Dubos, jeder einzelne Charakter werde noch durch Einfluß nationaler Eigentümlichkeiten modificiert, war nur ein Schritt weiter vom Besonderen zum Allgemeinen. Die Individualitäten des Geizigen, des Misanthropen und des Tartüffe standen fest im Spiel wie in der Dichtung, nun aber hieß es, daß jedes Land seine eigene Weise haben müsse, den Vortrag zu gestalten und man könne nicht sagen, diese oder jene Art sei

die beste.*) Derjenige Schauspieler thut nach Dubos seine Schuldigkeit, der seine Nationalität deutlich erkennen läßt; daher ist er genötigt, ihre Eigentümlichkeiten im ganzen Auftreten (geste et maintien) nachahmend darzustellen. Die Theorie wünscht zu diesem Zweck rege Beobachtung der täglichen Umgangsformen und des öffentlichen Lebens, und überall soll der Schauspieler seinen Landsleuten sich anschmiegen. Die Eigenart des Volkes, sagt Dubos, wird die Tonschattirungen, Schärfe und Anzahl der Accente, die Abstufungen in Kälte und Hitze der Gestikulation bestimmen. Wenn er endlich dem Schauspieler rät, auch für den Ausdruck der Leidenschaften sich gänzlich auf das Studium des nationalen Naturells zu werfen, so scheint es unerklärlich, daß Dubos nicht den letzten Schritt gethan, um endlich alle Fesseln zu sprengen, welche ihn in seiner Anschauung von der Tragödie am Klassicismus festhielten. Fast war es doch schon geschehen, als er so nah am Ziel noch einmal abbrach: hier steht er wie blind vor dem eigenen Wegweiser, dem

*) Dubos giebt an dieser Stelle ein sehr interessantes Urteil ab, welches noch für die heutige Bewunderung der comédie française von Wichtigkeit ist. Es beweist nämlich, daß die Sympathie für das französische Lustspiel nicht in einer höheren Kunst der Darstellung, sondern in einem Umstand begründet ist, der folgendermaßen erklärt wird: „Wenn Schauspieler eines Landes Fremden mehr gefallen als diejenigen anderer Länder, so findet dies seine Ursache darin, daß jene sich nach einer Nation bildeten, die von Natur mehr Artigkeit in ihren Manieren und mehr Anmut in ihrer Sprechweise besitzt als andere Völker.“ Man weiß, welches Land der Franzose meint; er ist sich wohl bewußt, daß ein nationaler Charakterzug Frankreichs seiner Komödie den Vorzug giebt. Hieran halten wir fest, damit man sich doch einmal klar darüber werde, was wir eigentlich an den Franzosen bewundern; dies fordert die historisch-kritische Forschung auf dem Gebiete der Schauspielkunst, welche darthut, daß die comédie française schon damals der leichten Natürlichkeit des französischen Naturells und seiner graziösen Schmiegsamkeit ihren Ruhm verdankte, als ihr noch keine Lustspielbühne zu vergleichen war. — Noch heut kann sich die deutsche Komödie in der schauspielerischen Rivalität der Nationen mit einem Worte von Madame de Staël[29]) trösten, welche die degagierte Art des französischen Schauspielers als nationalen Charakterzug hervorhebt und ihm entgegensetzt: „Die Gewohnheit, welche die Deutschen haben, allem Wichtigkeit beizulegen, ist es gerade, was sich am meisten dieser leichten Anmut entgegenstellt.“ So trefflich hat nach ihr niemand wieder die Gründlichkeit des Deutschen erfaßt und in der That — sein Lebens- und Charakterbild ist im Rahmen der Bühne auch schauspielerisch treulich fest gehalten. Als einen Mangel aber kann sich diese Eigenart nur dann fühlbar machen, sobald die deutsche Bühnenkunst im französischen Schauspiel mit französischer Darstellung zu wetteifern hat.

„nationalen Naturell“, welches ihn hätte zu der Einsicht führen sollen, daß auch die Tragödie in Hinsicht des Spieles mehrere Geschmacksrichtungen zuläßt, daß seine Polemik wider die italienische Bühne also zu scharf ist.

Außer einigen Bemerkungen über die Burleske bei Grimarest finden sich weder in dessen „Traité du récitatif“ noch in Dubos' „Réflexions critiques“ besondere Prinzipien für die Darstellung der Komödie. Was Dubos giebt, bildet etwa den Grundriß der gesammten Lustspieltheorie, und Wesentliches kam nur in geringem Maße hinzu. Marmontel spricht sich in der „Encyclopédie française“[19]) über diese Seite schauspielerischer Belehrung in einer Weise aus, welche die allgemeine, auch die deutsche Anschauung repräsentiert. „Wir halten uns bei der „déclamation comique“ nicht auf; jedermann weiß, daß sie die treue Nachahmung des Inneren und Äußeren der Personen sein muß, deren Sitten die Komödie nachahmt. Das ganze Talent besteht in der natürlichen Gabe und die ganze Übung im Weltschliff (l'usage du monde).“ Das ist gewiß eben so unrichtig, wie es unbegreiflich erscheint, wenn ernste Denker das Lustspiel als ein „untergeordnetes Genre“ betrachteten, um demgemäß seine Praxis keiner Kritik zu würdigen. „Le talent de l'acteur comique est à la portée du grand nombre, celui de l'acteur tragique plus délicat“, heißt es einmal in der Schrift „Garrick ou les acteurs anglais“ mit demselben Irrtum, welcher in der Ansicht liegt, daß dichterische Veranlagung häufiger nach der Seite des Komischen als nach der des Tragischen hinneige. Ein Blick anf die dramatische Litteratur beweist das Gegenteil, und ebenso wie die Erfahrung lehrt, daß jeder Knabe, der etwas vom Poeten in sich fühlt, zuerst der tragischen Muse den Tribut zollt, so wird auch jeder, der zur Bühne geht, den Kothurn dem Soccus vorziehen. Das Trauerspiel erfreute sich immer einer größeren Anzahl von Kunstjüngern, und die Darstellung des täglichen Lebens ist nicht so leicht, wie eine treffliche Wiedergabe desselben zu beweisen scheint, auch dann nicht, wenn man „sich selbst spielt“. Brachte nun Sticottis Schrift die citierte Anschauung hervor, so mochte sie als subjektiv-englisch berechtigt sein, da der Engländer bekanntlich der geborene Komiker ist. Falsch aber war es, den Überfluß an komischen Talenten als allgemein zu betrachten, und bedauerlich, daß man die Kunst des Lustspieldarstellers unterschätzte, bedauerlich, weil die Praxis der

Komödie nach der schauspielerischen Seite hin dadurch zu sehr im Dunklen blieb. Die Historien[20]) berichten nur verschwindend Geringes über die Entwicklung der „comédie française"*) im Verhältnis zur Tragödie hinsichtlich der Schauspielkunst; während die tragischen Hauptrollen in wertvoller Analyse nach dem Muster schauspielerischer Größen entwickelt werden, finden die Charakterfiguren eines Molière nur unbedeutende Erläuterungen. In England und Deutschland macht sich dieselbe Vernachlässigung der Schauspielkritik für die Komödie bemerkbar, aber in beiden Nationen finden sich natürliche Gründe. Das Studium der englischen Theaterhistorien[21]) ergiebt die auffallende Thatsache, daß überhaupt die Lustspiele Shakespeares im 18. Jahrhundert so gut wie ignoriert wurden, während die Burleske in Blüte stand und die redenden Ahnen der heut zu stummen „Excentrics" degenerierten Possenreißer sogar ihre kritische Würdigung erfuhren. Dagegen trat auch, abgesehen von Shakespeare, die Darstellung der besseren Komödie in England überhaupt zurück. Was nun gar Deutschland betrifft, so gab es bis auf Lessing eigentlich weder für das Trauerspiel noch für das Lustspiel eine Kritik der schauspielerischen Leistungen, und wenn sich zur Feststellung der Darstellungsweise für die Tragödie auch hinreichendes Material finden wird, so bleibt die schauspielerische Praxis in den Komödien Gellerts zumal und den deutschen Uebersetzungen Holbergs oder der Franzosen fast unklar, da es an positiven Zeugnissen, welche uns über unsicheres Kombinieren hinauskommen ließen, so gut wie ganz fehlt.

Viertes Kapitel.

Das théâtre français und seine Theoretiker in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Die Alten hatten einen Schatz von Regeln, der eine ganze Kunst enthielt — wir haben ihn verloren! Wirklich? Galt diese Klage der französischen Ästhetik nicht einem eingebildeten Verlust? Gewiß verdankte sie ihren Ursprung nur der Absicht, die Grund-

*) Diese Bezeichnung der Pariser Bühne ist hier mit Absicht für die Gattung des Dramas gebraucht.

lage der Antike als recht bedeutungsvoll erscheinen zu lassen, denn nicht erst Dubos und Batteux sahen die Notwendigkeit der Regel ein. — Sie hielten sich fern von jener Reihe der Bühnentheoretiker, die Grimarest eröffnete, und ignorierten sie, während diese von ihnen lernten, was offenbar den Auswüchsen grüblerischer Spitzfindigkeit förderlich war. Schon von Grund aus, wie der „Traité du récitatif“.... erwies, zeigte sich die Spezialtheorie der Schauspielkunst mehr auf die reine Natur gerichtet, und ohne Frage hätte sich diese schneller Bahn gebrochen, wäre durch Dubos und Batteux nicht das Gegengewicht des Klassicismus bedeutungsvoll geblieben. Die Hervorhebung dieses nachteiligen Einflusses beider oben als so verdienstvoll geschilderten Männer dient hier zur Charakteristik derjenigen Bühnentheoretiker, welche nach Grimarest folgen und ihre Lehren auf die Leistungen des théâtre français gründen. Praxis und Theorie reichen im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts einander die Hand, und auch in jener wird nun Molière der leitende Geist, denn Baron, dessen Name den späteren Tragöden Frankreichs voranleuchtet, ist sein Schüler [1]).

Er kam schon als Kind in die Hände des Dichters, und wenn dieser selbst auch als tragischer Schauspieler keinen Erfolg hatte, so leidet darum die Annahme keinen Zweifel, daß Baron die natürliche Menschenauffassung Molières als Darsteller im Trauerspiel sich zu nutze machte. Die Keime der Natürlichkeit, welche Molière in seinen Schützling legte, sollten freilich erst später an den Tag treten, als in dem großen Schauspieler ein Werdeprozeß vollendet war, bei welchem noch andere Faktoren außer dem Einfluß des Dichters mitspielten. Nicht um eine Biographie Barons zu geben, wird seiner Entwicklung hier eingehende Aufmerksamkeit gezollt, sondern weil sie für die Schauspielkunst im allgemeinen von großer Bedeutung war [2]): 1653 geboren ging er schon als Knabe von zwölf Jahren zur Bühne, gehört also noch ganz in die Zeit der französischen Klassiker. Demzufolge war die Schule Corneilles und Racines die Ursache, daß Baron in seiner Jugendzeit wie die andern Schauspieler taktmäßig sprach (cadencer) und die Verse deklamierte. Die Ausbildung durch Molière wurde einstweilen noch niedergehalten und erst dem alternden Künstler gelang es wie später Ekhof zur Natur sich durchzuringen. Als er 1691 die Bühne verließ, um sie achtundsechzig Jahre alt noch einmal (1720) zu betreten, da verging die Zwischenzeit nicht müßig; der bildungseifrige

Mann studierte die Menschheit, drang in die höchsten Kreise, machte sich einfache und wahre Größe zu eigen und übertrug sie in seine Rollen.

So zeigt sich an Baron das erste Beispiel der Standesemanzipation eines Schauspielers, welche für die Entwicklung der Kunst einen unvergleichlichen Wert hatte. Schließlich war die Welt doch der tüchtigste Lehrmeister, und je mehr sie sich dem strebsamen Schauspieler erschloß, desto natürlicher, desto gewandter wurde er. Baron selbst drang auf seine Bildung der Bühnenkünstler. Aus den âmes moutoniers, wie d'Allainval*) die Schauspieler noch im Anfange des 18. Jahrhunderts nennt, wurden bald reife Geister, Leute, welche in ihrer Kunst vor allem deshalb soviel vor den Deutschen voraus hatten, weil es ihnen an Gelegenheit nicht fehlte, sich gesellschaftlich und wissenschaftlich zu bilden, während der deutsche Komödiant bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus froh war, wenn er sich in die zurückgelassenen Lumpen seines französischen Kollegen hüllen konnte, von dem oft unverschuldeten Mangel an Bildung gänzlich zu schweigen. — Den magistri, welchen wir unter deutschen Schauspielern jener Zeit begegnen, ging es auch nicht besser; sie hatten keine gesellschaftliche Stellung trotz des eifrigen Strebens, ihren Stand und ihre Kunst zu heben.

Baron also war ein durch den geselligen Verkehr mit gebildeten Menschen erzogener Künstler, als er im Todesjahre des Grimarest am 10. April 1720 mit der Rolle des Cinna den ersten Versuch natürlicher Darstellung in der Tragödie machte. Dieser Abend war für die Entwicklung der Schauspielkunst ein Ereignis, dem kein zweites an die Seite zu stellen ist. Man bedenke nur, welchen Schritt der Tragöde wagte, als er plötzlich mit aller Überlieferung brach! — Alexander, Hannibal, Caesar, Cinna waren bis dahin andere Menschen gewesen, sie gingen und sprachen als Helden, als höhere Wesen. Wer hätte je gedacht, daß sie auch nur Menschen waren? So galt das Unnatürlichste für natürlich, und diese Anschauung war dem französischen Publikum, wie auch dem deutschen bis auf Lessing in einer Weise eingefleischt, daß es auf jeden Schimmer von Wahrheit verzichtete und sich doch rühren ließ aus gewohnheitsmäßiger Illusion. Und nun plötzlich Cinna als ein Mensch wie andere dargestellt mit edlem, einfachem Spiel: wie uninteressant, wie farblos! Baron ließ kalt, bis er an einer Stelle — so sagt die Ueberlieferung — hintereinander bleich und rot

*) Abbé d'Allainval, unter dem Pseudonym Wink (Winck) Schriftsteller.

wurde; da fühlte der Zuschauer, was in ihm vorging und glaubte![3])
Das war die Hauptsache: der Glaube! Die Natur hatte ihn mit überzeugungsmächtiger Wahrheit gefordert, und er allein konnte das Neue, das Unerhörte zum Siege führen. Wenn dieses Spiel die Affekte Cinnas sichtbar machte, so mußte es das rechte sein. Männer von Verstand und Geschmack in Paris wurden zum Nachdenken veranlaßt; andere Rollen wurden geprüft und der Meinung einzelner schloß sich endlich das Publikum an. Die Verblendung wich, wenn auch nur langsam, Baron wurde der Schöpfer der Naturepoche in der Schauspielkunst Frankreichs, und bald folgten ihm Apostel der Wahrheit in der Praxis wie in der Theorie. Diese lernte eifrig von ihm, wie die Schriften der Riccoboni[4]), Rémond[5]), Dorat[6]), d'Hannetaire[7]) beweisen. „Corneille und Racine bleiben uns, Baron und die Lecouvreur (Le Couvreur) sind nicht mehr", sagt die Encyclopédie française[8]), „ihre Lehren waren so zu sagen in die leere Luft geschrieben, ihr Beispiel schwand mit ihnen dahin." „Aber sein Beispiel", heißt es von Baron, „wird unsere Prinzipien gründen", und so lebte er in der Theorie fort. Wir sehen in dieser Thatsache das klarste Zeugnis für den Zusammenhang der französischen Theorieschriften untereinander. Sie vereinigen sich in der Abstraktion von Barons Spiel zu gleichen Lehren, und selbst Marmontel*) spricht in der Encyclopädie, welche auch alles Wissen über Schauspielkunst zusammenfaßte, so von dem Tragöden, als habe er ihn noch gesehen. Auch die deutsche Theorie zehrte indirekt von Barons Kunst, da sie von der französischen lernte, Garrick trat als zweiter Lehrmeister hinzu, und Schröder schloß das Triumvirat, welches die Naturwahrheit in der Praxis der modernen Schauspielkunst fest begründete.

Wenn also die Theorie von Barons Spiel ihre Regeln ableitete, so dürfte ein kurzer Entwurf der Hauptzüge desselben wünschenswert erscheinen. Die Schwierigkeit einer solchen Darstellung beruht auf den Widersprüchen der Kritik. Die transitorische Kunst des Schauspielers duldet es nicht, seinen Leistungen ganz gerecht zu werden, zumal die Recensenten auf Stimmungen des Künstlers nicht Rücksicht nehmen können. Versucht man mit Vorsicht abzuwägen, was für ein Gesammtbild des Künstlers aus der buntscheckigen Kritik seiner Zeit sich ergibt, so tritt Baron

*) Marmontel, der Verfasser des Artikels 'Déclamation' i. d. Encyclopédie française, wurde geboren 1723. Baron starb schon 1729.

als ein Schauspieler hervor, der zum ersten Male die Aufgabe der Menschendarstellung mit tiefem Ernst erfaßt, dem neuen Problem experimentierend nachgeht und nach dem Wahren umhertastet. Nur so erklärt es sich, daß er wie Ekhof später im Übergang von Unnatur zu Natur die ganze Bahn vom Bombast des höchsten Idealismus bis zur Plattheit eines überspannten Naturalismus durchlief. Sobald jener überwunden war, stand natürlich nicht gleich der „wahre" Schauspieler fertig da, sondern wie d'Allainval, sein Zeitgenosse, zu berichten weiß, sprach Baron z. B. noch beständig mit dem Rücken zum Mitspieler in das Publikum. Mit dieser Unnatur wurde erst später aufgeräumt. Aber bezeichnend war es für die Bestrebungen des Tragöden, daß er den bloßen Ausdruck „Deklamieren" haßte und das allgemeinere „Recitieren" für den Vortrag des Schauspielers in Umlauf brachte. Er vereinte Einfachheit mit Noblesse, bewegte sich edel und doch natürlich, seine Rede war psychologisch durchdacht. Daher hebt die Kritik die Anwendung zahlloser Nüancen hervor, fügt aber hinzu, daß sich keine Vernünftelei in ihnen bemerkbar machte, obwohl Baron ein denkender Künstler war, der alle Schönheiten einer Dichtung aufzudecken wußte. Er legte sich alle Rollen bis in die kleinsten Details zurecht und studierte sie mit Rücksicht auf das ganze Stück. Dieses Studium war neu und wurde hinfort zur völligen Ergründung der Charaktere gefordert. Betrat er die Bühne, so überließ er sich freilich der viel besprochenen sensibilité vollkommen: „Die Regel gebietet, die Hände niemals über den Kopf zu erheben, wenn aber der Affekt sie dahin erhebt, so thun die Hände sehr wohl daran, denn die Leidenschaft versteht das besser als die Regel", so lautete seine Ansicht. — Baron war ruhig, ohne kalt zu sein und maßvoll in der höchsten Erregung. Aufsehen erregendes Lärmen, wie es d'Allainval an ihm tadelt, wäre z. B. einer jener Vorwürfe, welche die historische Kritik der Nachwelt bei einem sonst natürlichen Schauspieler als das bloße Zeichen der Indisposition erkennen muß, in welcher der Künstler mit der Stärke des Tones ersetzen wollte, was ihm an überzeugender Färbung zufällig gebrach. Selbst bei den Tüchtigsten wird dieser Wechsel in der Fähigkeit des Ausdruckes oft beobachtet, und nie wurde er treffender bezeichnet, als mit der Frage, die bei dem deutschen Publikum im Ausgange des vorigen Jahrhunderts in Bezug auf einen großen Schauspieler geflügelt war: „Sahen

sie den großen oder den kleinen Fleck?"*). — Anders aber steht es mit dem Vorwurf, daß Baron häufig zu „familiär" gewesen sei; das lag in der Sucht nach Natürlichkeit, welche leicht in Plattheit ausartet. Hatte seine neue, natürliche Art ihm nur allmählich die verdiente Bewunderung errungen, so mußte die hausbackene Manier naturgemäß den heftigsten Widerspruch hervorrufen; sie war das der klassicistischen Spielweise entgegengesetzte Extrem und somit offenbar die einzige Ursache für ihre rasche Reaktion. Wie hätte sie anders als aus der Opposition gegen Barons Übertreibung heraus entstehen können, nachdem man einmal eingesehen, daß der Bombast der Darstellung in Rollen Corneilles und Racines zwar aus ihrer Anlage erklärlich, aber nicht nötig gewesen war?

Wiewohl also Baron vielfach über das Ziel hinausschoß, wurde der Eindruck seiner Spielweise, welche zwischen beiden Extremen die Mitte hielt, doch nicht verwischt, da sie in der Praxis Schule machte und da die Theorie sie gesetzlich fixierte. „Dies Wunder", sagt die Encyclopädie von Barons Kunst, „ließ alles Vorhergehende vergessen und wurde das Modell von allem, was folgen sollte." Wenn ihm der erste Unterricht in der Wahrheit zugesprochen wurde, so betrifft diese Anerkennung in erster Reihe die Ausbildung der Adrienne Lecouvreur**)[9], welche als seine Partnerin dieselbe Entwicklung durchmachte wie ihr Meister und darin sogar über ihn hinausging, daß sie die Teilnahme am Spiel des Gegenspielers — damals noch etwas Neues — auf dem théâtre français einführte. Sie war das Vorbild der späteren Tragödinnen Frankreichs. Neben beiden stand Armand***)[10], von Dorat später der Nestor des französischen Theaters genannt; er förderte die natürliche Darstellung im Lustspiel. Als nun noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Reaktion eintrat, konnte sie das Aufblühen der reinen Natur nicht mehr unterdrücken, aber so leicht sie von Dorat oder gar Marmontel[11]) genommen wird, hat sie doch Spuren hinterlassen, welche sich uns in der Encyclopädie, in deren endlicher Fixierung der französischen Schauspieltheorie, noch begegnen werden.

---

*) Friedr. Ferd. Fleck: 1757, geb. Breslau, seit 1786 Berlin, Nationaltheater, † 1801.

**) Geburtsjahr ungewiß zwischen 1690/95. Paris th. fr. 1717—30.

***) geb. 1699. Paris, † 1765.

Einen nicht unwesentlichen Schutz aber fand die reine Natur durch den Einfluß Italiens im 18. Jahrhundert. Er knüpft sich an den Namen der Familie Riccoboni, welche praktisch und theoretisch zugleich die Schauspielkunst förderte[12]). Ludovico, 1677 zu Modena geboren, kam 1716 mit Weib und Kind nach Paris, wohin er sich aus einem Schiffbruch seines Lebens rettete. Als gebildeter Mensch — er war Haushofmeister beim Herzog von Parma gewesen — hatte er in Norditalien, besonders Venedig, versucht, dem Niedergang der Bühne vorzubeugen; aber vergeblich, denn die Burleske begann damals schon ihre schädliche Herrschaft: sie verdarb, im Übermaß gespielt, den guten Geschmack. Die Klagen Riccobonis sind dieselben wie später diejenigen Gottscheds und Sonnenfels'*). Aus ihnen erkennen wir die Wurzel des Übels, welches Dicht- und Schauspielkunst bedrohend mit der Verdrängung der eben erst in Italien eingebürgerten Dramen des Corneille und Racine anhob. Arlechino triumphierte über die ernste Muse und wußte sich unter vielen Namen, in den verschiedensten Gewandungen überall einzuschleichen, so daß er die Schauspielkunst in ihrer Entwicklung aufhielt. Aber Feinde erwuchsen ihm, und der erste von Bedeutung unter ihnen war Riccoboni der ältere. Als er 1716 Principal der „Comédies ordinaires de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent“ zu Paris wurde, entrann er dem Unglück, in welches ihn daheim die edelsten Reformbemühungen gestürzt hatten. Schnell war auch in Frankreich das Signal zum Reformkrieg gegen die Posse gegeben. Seine Bewegungen werden uns auch interessieren und zwar besonders, sobald er später auf den deutschen Schauplatz hinüberspielt, wo wir ihn bis zur Gründung des Wiener Burgtheaters (8. April 1776) verfolgen.

Ehe sich Riccoboni als Reformator und Theoretiker vernehmen ließ, erwarb er sich ein praktisches Verdienst: seinen Bemühungen dankte es die französische Bühne, daß die niedere Posse der ernsten Schauspielkunst keinen Abbruch that. Die glänzende Erhebung der letzteren ist die einzige Erklärung für die Machtlosigkeit, die das Schicksal der Burleske in Frankreich wenigstens im Vergleich zu anderen Ländern war. Der italienische Naturalismus, über welchen Dubos so hart aburteilte, wurde aber ein Hauptfaktor in der

---

*) Reformator der Bühne in Oesterreich unter Joseph II, geb. 1732 Nikolsburg, † 1817 Wien.

Entwicklung der Tragödie, denn er zersetzte die schädlichen Einflüsse des entgegengesetzten Extrems; ohne sich an seine Stelle zu setzen, stützte und förderte er somit die reine Natur. Was war alles von den Italienern zu lernen! Mochte später auch Ludovico[13]), voll von den Eindrücken der englischen Schauspielkunst, über seine Landsleute sagen, daß die nackte Natur kalt lasse, so waren sie doch „Menschen" auf der Bühne: wahr in jedem Affekt, oft zu wahr; und trefflich fruchtete es, daß einmal zu Paris die Gegensätze der Darstellung aufeinander prallten, wenn im théâtre français Alexander und Cäsar ihre Leidenschaften nach den Gesetzen der bienséance, im Hôtel de Bourgogne aber mit der Ungeniertheit reiner Naturmenschen ausdrückten[14]). So war denn, ehe Barons gemäßigte Darstellung die herrschende wurde, auf der einen Seite zu viel, auf der anderen zu wenig „Kunst"; aber fragen wir, wer der genialere Schauspieler war, so gebührt dem Italiener ohne Zweifel der Vorrang. „Sie wissen verschiedene Charaktere darzustellen, sind wandlungsfähig, während in anderen Nationen größere Truppen gebraucht werden und jeder Schauspieler sein eng begrenztes Fach hat"[15]), sagt Riccoboni wiederum mit Stolz von seinen Landsleuten, und diese Vorzüge wurden gewiß schon von den Zeitgenossen anerkannt, denn das théâtre français trat mit der italienischen Bühne in enge Beziehungen; verschmähte es doch nicht einmal die Clairon[16]) auf dieser vor das Pariser Publikum hinzutreten, während Riccoboni in seinem Sohn Francesco einen italienisch-französischen Schauspieler erzog.

Gottscheds „Büchersaal"[18]) berichtet 1745, daß Ludovico etliche Jahre früher die Aufsicht über die Truppe des Herzogs aufgegeben habe, und fährt wörtlich fort: „Er lebt also seit der Zeit, als ein Gelehrter, und wendet seine Musse dazu an, wozu die wenigsten von seiner ehemaligen Profeßion geschickt sind: nämlich zur Untersuchung und Erklärung der wahren Regeln der Schaubühne, wovon fast alle seine Schriften handeln." Diese Schriften zeigen einen Fachmann von seltener Erfahrung; er ist der berufene Richter über alles, was die Bühne angeht, ob er nun über dramatische Dichtkunst und ihre Wirkung oder von Redekunst im allgemeinen und speciell über den Vortrag wie die Aktion des Schauspielers spricht. Auf die Kunst des letzteren ist es besonders zu beziehen, wenn Riccobini als der Berufensten einer gepriesen wird, der im Stande gewesen, sowohl die „Quellen des Verderbens, als

die Gegenmittel derselben anzuzeigen"[18a]). Diese fanden sich in seiner theoretischen Wirksamkeit selbst, sofern sie als der Niederschlag einer fünfundvierzigjährigen Theaterpraxis alles bot, was der modernen Schauspielkunst zur kräftigenden Erziehung diente.

Die erste theoretische Schrift, mit welcher Riccoboni hervortrat, war ein didaktisches Gedicht aus dem Jahre 1728 „Del' arte rappresentativa", wo der vierte Gesang in melodischen Terzinen der italienischen Sprache den angehenden Schauspieler kurz auf die wichtigsten Erfordernisse seines Berufes hinweist. In dieser mit dem trockenen Inhalt seltsam kontrastierenden Form empfiehlt der Verfasser zwar das Studium der Natur, fügt aber hinzu, daß die tragische Darstellung groß und edel sein müsse; so betritt der Theoretiker Riccoboni von vornherein den rechten Mittelweg. Er verweist auf den römischen Pantomimen als das beste Vorbild natürlichen Spieles, denn ein solcher habe anscheinend über verschiedene Seelen verfügt, so bedeutend war seine Vielseitigkeit. Es ist für den Italiener bezeichnend, daß er diese hervorhebt statt der schönen Formen und der Regelmäßigkeit antiker Darstellungsweise. — Neu und an dieser Stelle zum ersten Male tritt hier die Spiegelfrage hervor, welche seitdem im Studium des Schauspielers so oft behandelt wurde und noch heute Gegenstand fruchtloser Erörterungen ist: Wird derjenige, dem die Natur fehlt, „künstlich" vor dem Spiegel den rechten Ausdruck der Gebärden finden? Viel verspricht sich Riccoboni jedenfalls nicht von solchen Versuchen, und späterhin verwirft er sogar die Art des Studiums ganz und gar, weil sie zur Affektation führe, eine Ansicht, welcher man sich in Zukunft auch fast allgemein anschloß. — Im Übrigen bleibt der Verfasser, was Abänderung der Stimme und Ausdruck der Leidenschaften betrifft, ziemlich an der Oberfläche, so daß sein Sohn Francesco die für Anfänger geschriebene, eigene Theorie „L'art du théâtre" mit Recht jenem Gedicht des Vaters vorzog. Die genannte Schrift wird uns später beschäftigen. Ludovicos Lehrgedicht muß übrigens schon früh verbreitet worden und nach Deutschland gekommen sein, da es in Gottscheds „Büchersaal"[20]) 1748 als etwas ganz Bekanntes angesehen wird. Einen deutschen Abdruck konnten wir allerdings nicht früher ermitteln als in Eschenburgs „Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften" (III. Bd. Berlin 1789. S. 87 ff.).

Unter allen Schriften des Ludovico war für die Theorie der

Schauspielkunst die wichtigste eine Abhandlung: „Pensées sur la déclamation“ (Paris 1737)*). Ihre historische Bedeutung liegt in der Eröffnung eines neuen Gesichtspunktes, durch den sie der Schauspielkunst förderlich wurde: sie bricht dem Gedanken des dramatischen Unterrichts Bahn und zwar nicht nach der Weise eines Corneille, Racine oder Molière, welche einfach ihre Werke einzeln einstudierten, sondern auf Grund einer halb theoretisch- halb praktisch-allgemeinen Lehrmethode. Die Prinzipien derselben sollten von Mustern der Praxis hergeleitet werden. Baron und die Lecouvreur sind es, auf deren Spiel Riccoboni seine Naturtheorie gründet; das Entscheidende aber ist die Ansicht: wahrhaft instruktiv könne nur ein Unterricht mit „lebendiger Stimme“ sein. Er giebt die Anregung zu den „écoles de déclamation“; gewiegte Künstler sollen die lebenden Modelle sein, nach denen sich die Anfänger bilden. Diese Idee hatte die weitgehendsten Folgen, welche bedeutend zur Hebung der Schauspielkunst beitrugen. Die Vorbereitung wurde allmählich Sitte, und kannte man früher nicht Anderes, als die Vagabundenromantik, wie Goethe sie noch im „Wilhelm Meister“ schildert, so begann der französische Schauspieler nun schon wirklich zu studieren, und seine Kunst erlangte den bedeutungsvollen Ruf der Erlernbarkeit. Natürlich war das nicht das Werk einer einzelnen Schrift, vielmehr griff hier auch die Praxis fördernd ein: Die genannte Truppe des Herzogs von Orleans versammelte sich schon seit dem Jahre 1716 im Theater L'hôtel de Bourgogne, um künstlerische Diskussionen über die Rollen abzuhalten [23]). Dies geschah vor dem Intendant de Menus (Direktor der Hofbelustigungen), in dessen Person zum ersten Male ein angestellter Regisseur hervortrat. In dieser Weise bildeten die Künstler einander fort, und hervorragende unter ihnen gewannen die Stellung des dramatischen Lehrers, wie d'Hannetaire sie später in seiner Schrift „Observations sur l'état (resp. l'art) du comédien“ (1764) trefflich aus eigener Erfahrung darstellte; aber nicht auf die Ausführungen dieses Mannes, welcher mit dem Theoretiker Cl. J. Dorat in die Reifezeit Diderots gehört, brauchen wir uns zu stützen: hier stellt uns die deutsche Kunstgeschichte schon früher in Conrad Ekhof das

---

*) D'Hannetaire [22]) behauptet zwar, die Abhandlung erst aufgefunden zu haben; da aber Francesco Riccoboni dieselbe schon in seiner Theorie voraussetzt und Lessing sie bereits 1754 in der „Theatralischen Bibliothek“ aufführt, so dürfte ihre Einreihung hier den rechten Platz finden.

Beispiel eines ernsten Lehrers vor Augen, der ohne Zweifel Anregung zu seiner unterrichtenden Thätigkeit bei dem älteren Riccoboni fand. Die erste „theatralische Akademie" Deutschlands, welche um 1753 zu Schwerin unter Eckhofs Leitung stand, hat ein Sitzungsprotokoll [24]) vom 18. August*) desselben Jahres aufzuweisen, worin es heißt: „des Herrn Ludwigs Riccoboni Gedanken Ueber die Ausrede, die Gebärden, der Wörter-Thon und dem Betrag der Schauspieler übersetzt vorgelesen." Hierzu gesellt sich eine zweite Notiz [25]) vom 15. Juni 1754, welche lautet: „„Die Schauspielkunst" des jüngeren Riccoboni durchgenommen, mit Anmerkungen und Exempeln erläutert und bewiesen." Schon aus diesen Zeugnissen ersieht man, wozu sich die Thätigkeit des dramatischen Lehrers im vorigen Jahrhundert herausbildete; sie interessiert uns hier nur soweit, als der Einfluß beider Riccoboni auf ihre Entwicklung festzustellen ist.

Was nun der jüngere Francesco in seiner von Ekhof benutzten Theorie bietet, unterscheidet sich wesentlich von der seines Vaters. Auf den ersten Einblick hin möchte man einen Rückschritt zum Klassicismus vermuten, aber die genauere Prüfung ergiebt, daß nur die Sucht, auch das Geringfügigste zu erklären, die Kunst wieder der Natur vorzuziehen scheint. Seine Abhandlung „L'art du théâtre" (Paris 1750) will den Weg zeigen, auf welchem man vorerst zum „Mittelmäßigen" gelangt, statt nur Betrachtungen über das Vorzüglichste anzustellen; sie ist pedantisch, ohne unpraktisch zu sein. Lessing [26]) hat aus der Uebersetzung viel gelernt, darum müssen wir hier auf den Inhalt dieser Schrift eingehen, soweit sie einen Fortschritt der Theorie bedeutet. Schon durch die Erklärung des Standpunktes, den der jüngere Riccoboni aller Theorie und Praxis gegenüber einnimmt, gab er der ersteren frischen Nährstoff. Er verhehlt sich keineswegs, daß der Schauspieler in der Leidenschaft leicht alle Regeln vergesse, aber „durch die Gewöhnung an diese werden seine lebhaften Bewegungen noch allezeit den besten Grundsätzen gemäß erscheinen". Aus der gleichen Ansicht gehen Lessings Lehren in der „Hamburgischen Dramaturgie" und im „Schauspieler" hervor. Über die seelischen Bewegungen selbst und ihren Ausdruck hat Francesco Riccoboni ein kurzes, aber entschiedenes Urteil abgegeben, welches Überzeugung gewinnend unter vielen

*) Eigentlich 11. August, siehe Kürschner: Illustrirtes Musik- und Theater-Journal 1876, Nr. 36.

anderen hervorragt. Er bestreitet, daß die naturwahre Darstellung der Affekte bis zu passivem Nachempfinden getrieben werden müsse, denn der Schauspieler, so sagt er, kann weder die schnell aufeinander folgenden Grade des Empfindens ohne Verwirrung durchlaufen, noch von einem Affekt in den anderen überspringen, wenn er nicht Herr seiner selbst ist. Der genaue Anschluß an die Natur wird also abgewiesen, und in wenigen Worten enthüllt Francesco das wunderbare Geheimniß, auf welche Art der Bühnenkünstler im Ausdruck das Rechte trifft, womit er packt und unwiderstehlich hinreißt. In der Rührung z. B. soll er „zwei Finger breit" über das Natürliche gehen; was dieses Maß überschreitet, wird unnatürlich; was darunter steht, ist frostig. Ein Gleichnis[27]) des älteren Riccoboni wird diese im Ausdruck freilich etwas sonderbare Erklärung verständlicher machen: Ebenso wie eine Statue, welche man in einiger Entfernung aufstellen will, mehr als Naturgröße haben muß, damit die Beschauer trotz der Entfernung sie unter dem Gesichtspunkt der rechten Proportion aufnehmen, so verlange die Kunst des Schauspielers ein Aufschwellen der Wahrheit, welches dieselbe in der Entfernung als „reine" Wahrheit erscheinen läßt. Wie der Zusammenhang, dem Riccoboni dieses Bild einwob, klar erweist, dachte er hier weniger an die äußere Erscheinung, als an die ganze Darstellung, den Vortrag nicht ausgeschlossen. Übersehen wir diese kleine Schwäche des Gleichnisses, welches doch eigentlich nicht auch dem Gehör gerecht wird, so trifft es den Kern der Sache und beweist, wie klar und einfach von Francesco das Rechte dargeboten wird. Übrigens fand hiermit die theoretische Forschung in diesem Punkte ihren vorläufigen Abschluß; die Encyclopädie[28]) nämlich beendet sie mit demselben Gleichnis, indem sie nur für die Statue ein Gemälde einsetzt.

Folgen wir dem jüngeren Riccoboni bis in die Einzelheiten seiner Schrift, so geschieht es, weil gerade sie neue Gedanken von großer und allgemeiner Bedeutung enthalten. Er wendet den einzelnen Affekten seine Aufmerksamkeit zu und äußert gelegentlich über das Trauerspiel, daß auch in ihm dem Darsteller ein heiteres Aussehen*) erlaubt sei; das Lustspiel aber erfährt eine gewaltige Erhebung in dem Zugeständnis: alle Leidenschaften, alle Stellungen „schicken" sich auch in ihm, und die Empfindung kann auch hier auf's Höchste getrieben werden. In beiden Lehren — welch' eine

*) „Ansehen" bei Lessing.

neue Auffassung von Tragödie und Komödie! So schroff war Grimarest dem Klassicismus doch nicht begegnet, als er beide dramatischen Gattungen im Spiel zu nähern suchte. Entweihung hätte es am Anfang des 18. Jahrhunderts geheißen, in das Trauerspiel die Miene des Lustspiels zu tragen, und wer hätte anderseits das Lustspiel eines Ausdrucks der echten Trauer gewürdigt? Francesco Riccoboni hat hier Betrachtungen angestellt, welche noch heute fordern, daß man über sie ernst nachdenke, denn selbstverständlich ist es leider noch immer nicht, daß auch die tragischen Affekte im Lustspiel wahren Ausdruck erhalten müssen. Der Darsteller fördert die Wirkung desselben gewiß nicht, wenn er jene nur flach aufträgt, statt das Unglück so zu empfinden und empfinden zu lassen wie im Leben, wenn in sonnenhelle Tage der Freude ein Schauer trüber Erfahrung fällt. Das Weinen in der Komödie reißt uns oft aus aller Illusion; es ist nicht täuschend, es verrät den Schauspieler, der uns den guten Ausgang ahnen läßt, als läge hierin das Charakteristische des Lustspiels, statt in dem Ende, den ihm der Dichter giebt. Sache der Regie ist es, darauf zu achten, daß man der Darstellung nicht anmerke, sie diene im Ausdruck einer von beiden dramatischen Gattungen.

Manches treffliche Wort bietet die Schrift „L'art du théâtre“ über das „stumme Spiel“ einzelner und mehrerer Darsteller, das im zweiten Falle als „le jeu de théâtre“ (Theaterspiel) technisch bezeichnet wird, über die Ausgleichung der gesammten Aktion, sowie über die kleinsten und feinsten Züge, welche dem Spiel den Stempel der Wahrheit aufdrücken. Diesen Beobachtungen wenden wir uns füglicher dort zu, wo sie in der Theorie ihren Abschluß fanden, also bei Lessing. Nur eine Lehre findet sich unter der Detailarbeit des jüngeren Riccoboni, die noch besprochen werden muß, ehe wir den Boden Frankreichs verlassen, denn sie betrifft einen Punkt, worin sich Deutschland hauptsächlich von seiner Lehrmeisterin scheidet: in der Darstellung nämlich des Edlen und Majestätischen. Was Francesco Riccoboni und ähnlich denkende Theoretiker in Frankreich hierüber sagen, trug dort wenig Frucht; denn mochte der tragische Held auch natürlich sprechen gelernt haben, er blieb im antikisierenden Drama Frankreichs der Poseur. Worte, welche auch hier Natur predigten, verhallten ungehört, und soll auch nicht behauptet werden, daß der französische Tragöde natürliche Ungezwungenheit der Bewegung nie er-

lernt habe, so blieb ihm das doch fremd, was Riccoboni, der jüngere den Höhepunkt des Edlen nennt: dieser ist erst erreicht, wenn die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Gestalt des Schauspielers fortfällt und die Seele desselben allein zu wirken scheint. Wie aber geschieht das? Nur dadurch, daß die edle Haltung des Darstellers eine völlig unbewußte zu sein scheint, daß kein Faltenwurf, keine Lage des Armes das Schöne beabsichtigt. So kommt jene Wirkung des Edlen zu Stande, welche Francesco Riccoboni eine rein seelische nennt. Er erblickt also das Edle in der höchsten Durchgeistigung der Gestalt und Haltung, welche das rein Äußerliche der Teilnahme des Zuschauers entzieht, statt nach dem Sinne des französischen Nationalgeschmacks in der reinen Plastik. Aber solche Stimmen sind vereinzelt; im allgemeinen hielt die Theorie für das antikisierende Drama an der Plastik fest und die Praxis erst recht: der Klassicismus wußte wenigstens nach dieser Seite hin erfolgreich das Zeichen der Unausrottbarkeit seines Geistes zu errichten, der dem Wechsel der Zeiten und ihres Geschmackes trotzte. Das Studium der Bildwerke des Altertums, der Stolz ihrer Haltung, der edle Gestus, die schöne Anordnung des Gewandes, das ist es, was die Encyclopädie dem Tragöden empfiehlt, und dies eben dort, wo die Natur Barons gepriesen, zum Muster aller Zeiten erhoben wird! Jetzt erst wird es ganz klar sein, weshalb der Franzose sich hiervon nicht trennen konnte und kann: seine Klassiker haben ihm diesen Geschmack als ein Vermächtnis für alle Zeiten mitgegeben, und hier an dem Punkte, wo unsere Darstellung von Frankreich herüber nach Deutschland führt, handelt es sich darum, das charakteristische Hauptmerkmal der Trennung beider Nationen festzustellen, welches im allgemeinen darin liegt, daß der Geschmack beider Völker endlich einen verschiedener Begriff von der reinen Natur des Schauspielers herausbildete: sie ist bei uns realistischer gefaßt worden selbst da, wo keine Differenz der dramatischen Dichtungsart vorliegt, sondern lediglich Gestalten in Betracht kommen, wie sie Corneille und Racine geschaffen haben. Nicht den Vortrag also, sondern nur die Gebärdensprache, die körperliche Haltung des Darstellers trifft diese Beobachtung; sogar die Aufklärung läßt später noch das „Malerische" auf der französischen Bühne bestehen. Oft sind die unterschiedlichen Merkmale der Naturauffassung französischer und deutscher Schauspieler nichts als geringe Schattierungen der Art,

wie ein solcher äußerlich in die Erscheinung tritt; aber sie sind doch da und müssen beobachtet werden. Man darf nicht Widerspruch oder Konfusion vermuten, wenn der französische Schauspieler eben so gut wie der deutsche natürlich genannt wird, denn jeder ist es in seinem Sinne, ist es am hartnäckigsten dort, wo er edel und majestätisch sein soll, und hierin folgte der Franzose den Lehren Francesco Riccobonis gewiß nicht; aber Ekhof that es und zwar nicht, indem er sich und seine Schüler, welche das Evangelium künstlerischer Wahrheit in die Bühnenwelt hinaustrugen, an den Buchstaben der Theorie band, sondern herausfühlte und lehrte, was sich an Wahrheitsempfindung hinter starren Regeln barg. Theorie der Schauspielkunst muß ebenso gefühlt wie verstanden werden! Wo man sie so begriff, da zeigte sich ihr Nutzen so klar, wie er in einer Rede Ekhofs an die Mitglieder der Akademie hervortritt. Es war am 15. Juni 1754, als er im Anschluß an die Lektüre der Schrift des jüngeren Riccoboni die Franzosen als Lehrmeister der Deutschen besprach und dann die Sitzung mit den Worten schloß: „Allein dabey haben wir uns sorgfältig bestrebt, ihre Fehler von ihren Schönheiten abzusondern, und uns fest entschlossen, nichts an dieser Kunst von ihnen zu behalten, noch anzunehmen, was mit der Natur nicht übereinstimme, und auf dem Probirsteine der Wahrscheinlichkeit für bewährt befunden werde."

Die beiden Riccoboni übten auf die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst einen unvergleichlich großen Einfluß: Lessing übersetzte nicht nur die Theorie des jüngeren, er kannte auch Ludovicos Werke, wie die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", und die „Theatralische Bibliothek" beweisen. Aber schon früher fanden beide Männer ihre Würdigung durch Gottsched, der sie in seinem Auszug zu Batteux' „Les beaux arts réduits à un même principe" (Leipzig 1754) unter Lehrern der Rede- und Schauspielkunst aufführt [29]) und zwar im Verein mit Rémond de Ste. Albine, dem Verfasser der Theorie „Le comédien". Diese Schrift ist die letzte, welche in Frankreich für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Betracht kommt; mit ihr findet unsere Behandlung der französischen Theorie vor dem Anbruch der Aufklärungsperiode ihren Abschluß.

Rémond de Ste. Albine *) findet mit gutem Grund erst an

---

*) 1699—1778 Paris. Litterat. Redakteur der „Gazette de France" und des „Mercure". Lustspiele: „Amour au village", „Convention téméraire" 1749. Mitglied der Berliner Akademie.

dieser Stelle seine Würdigung, wiewohl sein „Comédien“ (1747) drei Jahre früher als des jüngeren Riccoboni „L'art du théâtre“ erschien. Diese Schrift nämlich ist nach des Verfassers eigener Angabe[30]) schon mehrere Jahre vor der Veröffentlichung abgefaßt worden; ferner mußte sie bei dem Gegensatze, in den sich der Autor zur Theorie seines Vaters stellt, dieser angereiht werden. Beide Riccoboni wirkten als Schauspieler und Theoretiker für die französische Bühne, Rémond dagegen steht abseits, nicht zur Zunft gehörig, und trägt die Miene des Dubos und Batteux zur Schau. Er weiß nichts von früheren Schriften, er giebt im Vorwort seiner Verwunderung Ausdruck, daß noch niemand vor ihm auf die Idee gekommen sei, über die Gesetze der Schauspielkunst nachzudenken; jedoch gleichen die von ihm verkündeten Gesetze den früher gegebenen recht auffällig auch dort, wo es die Materie nicht fordert. Einen besonderen Charakterzug hat seine Schrift darin, daß sie zuweilen den Gelehrten verrät, der tüftelt ohne zu fühlen, weshalb sie, wie Lessing[31]) sagt, alles in allem eine schöne Metaphysik ist, aus welcher der Schauspieler wohl erfährt, was er thun soll, aber nicht wie er es thun soll. Schon die „Correspondence littéraire“[32]) gab der Theorie des Schauspielers Fr. Riccoboni den Vorzug, während daneben freilich die Autorität des Rémond mit einigen kritischen Wendungen und Windungen gesichert blieb. Jener schrieb mehr vom Standpunkte des Praktikers aus: das ist der Kern der Wahrheit, welcher auch hier nicht unberücksichtigt bleiben darf. Trotz alledem hat Rémond auch einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Bühnentheorie besonders weil er Gesetze gab, welche das Glück hatten, von Lessing aufgegriffen und verarbeitet zu werden.

„Die Natur muß den Schauspieler entwerfen. Die Kunst muß ihn vollends ausbilden.“ Nach diesen zwei Punkten ist die Schrift Rémonds geordnet: ein Gedanke, in dem sich richtige Empfindung und Logik so glücklich verbinden, daß man freilich urteilen möchte, es sei nicht nötig, Schauspieler zu sein, um eine Theorie der Bühnenkunst zu schreiben. Hier wird der Darsteller also zum Kunstprodukt seiner selbst erhoben und in knapper Form ein Grundsatz ausgesprochen, der für Deutsche so gut wie Franzosen Geltung gewann, allerdings in verschiedenem Grade, da die folgende Epoche der Aufklärung dem Einwirken der „Kunst“ in beiden Ländern eine verschiedene Grenze setzte und ebenso ungleich ihr Verhältnis

zu der „Natur" fixierte. Wenn sie in Frankreich den Sinn der „schönen" Natur auch realistischer färbte, so wurde diese mit unserem „idealisierten Naturalismus" doch eigentlich nicht identisch; oft genug werden freilich beide Begriffe vermischt, wo sich Berührungspunkte zeigen, aber im Grunde gehen sie deshalb auseinander, weil die französische Aufklärung der „Kunst" mehr Rechte ließ, als dies bei uns geschah. —

Rémond selbst gab der Natur doch so viel Raum, daß seine Theorie trotz ihrer metaphysischen Tüftelei die Aufmerksamkeit Deutschlands erregte. Unter den neuen Gesichtspunkten muß vor allen einer hervorgehoben werden, der im Gegensatz zu der Auffassung des jüngeren Riccoboni steht: diese Betrachtung erledigt namentlich die Frage des Gefühlsausdruckes im Lustspiel wenigstens relativ. Vorauszuschicken ist, daß der Verfasser des „Comédien" Passivität in der Wiedergabe der Affekte fordert; der Schauspieler soll sich jenem höchsten Grade der Empfindung hingeben, welche der Franzose mit dem Wort „entrailles" bezeichnet. Wir Deutschen haben keinen einzelnen Ausdruck, der diesem entspräche. Nun aber stellt Rémond die Behauptung auf, der Darsteller des Lustspiels müsse die Affekte zwar vielseitiger, jedoch weniger stark als der Tragöde wiedergeben, weil ihre Skala dort schneller zu durchlaufen sei. Welche Stellung man auch zu diesem Gedanken nehmen mag, dem die Voraussetzung zu Grunde liegt, daß die Komödie nicht so wie das Trauerspiel die Leidenschaften ausspräge, so ist doch nicht zu leugnen, daß er für den Schauspieler die Gefahr mit sich führte, im Lustspiel zu verflachen. Diese Gefahr bleibt nur dort aus, wo beide dramatischen Gattungen einander näher gebracht und menschlich in der Auffassung der Leidenschaften gleich gestellt werden, zumal wenn es sich um den Ausdruck des Unglücks handelt. Mag der Tragiker es auch mit größerer Liebe schildern als der Komiker: die Empfindungen des Herzens müssen mit echter Farbe von beiden gezeichnet und folglich ebenso dargestellt werden; handelt es sich aber nicht um Trauer und Verzweiflung, sondern um andere in beiden Gattungen noch häufiger gemeinsam erscheinende Affekte, so wäre vollends für den Schauspieler der Komödie keine Ursache vorhanden, jene Leidenschaften, welche die von ihm verkörperte Person charakterisieren, weniger prägnant auszudrücken.

Es ist um so wunderbarer, daß Rémond im Lustspiel nicht

auch auf den vollendetsten Ausdruck der Affekte bringt, als er mit seinem Grundsatz „ne riez presque jamais, si vous voulez que je rie“ beweist, wie er in der Hauptsache die nothwendige Natürlichkeit des Darstellers erfaßt hat. Derselbe muß, so verlangt es Rémond, selbst Vergnügen an der komischen Person haben, die er darstellt, um nicht nur als ein „gedungener Mensch“ zu erscheinen. Diese Munterkeit soll aber mehr im Spiel als auf dem Gesichte liegen, das heißt also: der Schauspieler darf subjektiv an der Komik des Stückes nicht teilhaben und seiner eigenen Wirkung sich nicht bewußt zeigen. Demnach wäre es nur folgerichtig gewesen, wenn die Theorie des Lustspiels ein völliges Aufgehen in die Rolle gefordert hätte, als lebe der Darsteller sie wie ein Mensch der Wirklichkeit vollkommen aus.

Rémond bietet in seiner Theorie „Feinheiten“, wie er sich selbst äußert, von denen einzelne doch mehr als künstlerisch wertlose, metaphysische Grübeleien sind. Sie gehen alle im Grunde auf einen Begriff zurück, den man in theoretischem Sinne das „Feuer“ nennt. Was der jüngere Riccoboni und Rémond hierüber sagen, wurde von der späteren Theorieschreibung überzeugungsfreudig aufgegriffen, durchdacht, beleuchtet und weiter verwertet: „Es ist nicht Heftigkeit der Deklamation, heißt es im „Comédien“, „oder Gewaltsamkeit der Bewegungen, sondern die Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit der alle Teile, die einen Schauspieler ausmachen, zusammentreffen, um seiner Aktion das Ansehen der Wahrheit zu geben.“ Diese verschiedenen kleinen Züge, deren schnelle Konzentration erforderlich ist, bilden nun jene Feinheiten, wie sie Rémond, hier wohl zumeist auf Grund von Beobachtungen der Praxis, theoretisch fixierte. Baron wirkte nach; das zeigen besonders einzelne Partien über die Gebärde, in welcher ihn Lucas nach Berichten der Clairon den vollkommensten Meister nennt. Es ist unmöglich, die Theorie Rémonds hier bis in diese Einzelheiten zu verfolgen; die Bedeutung seiner Schrift liegt auch weit mehr in den Erklärungen allgemeiner Art; diese stellen in scenischen Erläuterungen und Rollenanalysen einen Fortschritt der Theorie dar. Die „Hamburgische Dramaturgie“ [XVI] verweist besonders auf das Meisterstück Rémonds: die theoretische Darstellung des Orosman in Voltaires „Zaire“, den man im vorigen Jahrhundert so brennend gern spielte, wie in unserer Zeit etwa den Narziß oder Kean. Dort behauptet nun Lessing,

Ekhof habe diese Rolle nach den Regeln des „Comédien" so gespielt, „daß man meinen sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein". Das war er nicht, wohl aber ist es möglich, daß Ekhof die Auffassung Rémonds zu der seinen machte, da er die Theorie desselben kannte. Ebensowenig wie seine Biographen Kürschner[33]) und Uhde[34]) den Einfluß der beiden Riccoboni auf Ekhof hinlänglich beachten, wissen sie etwas von seiner Stellung zu Rémond. Unter Ekhofs Papieren*) findet sich die übersetzte Einleitung des „Comédien" von seiner Hand abgeschrieben. Der Torso dürfte als Beweis dafür genügen, daß der deutsche Schauspieler sich für diese Schrift interessierte und daß seine Bemühungen um die theoretische Behandlung seiner Kunst ihn auch auf das Studium Rémonds führte.

Wir haben chronologisch vorgreifen müssen, um den Einfluß des „Comédien" darzustellen. Die Ankündigung einer deutschen Bearbeitung erfolgte bereits im April 1748 und zwar durch Gottscheds „Büchersaal" (III. Bd. 4 St.). Dort wird von einem Angehörigen der „römisch-kaiserlich-deutschen Schaubühne" zu Wien mitgeteilt, er werde die Übersetzung des Rémond übernehmen und die Schrift mit wichtigen Zusätzen „seinen deutschen Mitgehülfen zu gute" bekannt machen. Später verlautet nichts mehr hiervon, und ob jenes Vorhaben ausgeführt worden, steht dahin. Der „Büchersaal" kritisiert den „Comédien" freundlicher, als Lessing es später that, und nennt ihn nützlich für die Praxis der Schauspieler. Wie dem auch sein mag, in die Entwicklung der Theorie griff Rémond gewiß ein: er ist der letzte von den Theoretikern des théâtre français, die Gottsched noch kannte[35]). Die folgenden gehören mit dem Schauspieler Lekain und der Clairon schon in die Periode, welche die reine Natur endgiltig aufnimmt.

---

*) Ms. Germ. Berol. fol.. 770, Bl. 59—62.

Fünftes Kapitel.

Gottsched und die deutsche Schauspielkunst; Johann Elias Schlegel.

Einen trostlosen Anblick bot das Theater Deutschlands bis zu den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; von Kunst war eigentlich keine Rede, wenigstens bei den Deutschen selbst nicht, und was bis dahin seit beinahe anderthalb Jahrhunderten den Geschmack betraf: ein Bild wüster Zerfahrenheit in allen Städten, welche seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts Engländer, sodann auch Holländer, Franzosen und Italiener auf ihren Wanderzügen besuchten, während der deutsche Komödiant nur schüchtern sein Heimatsrecht behauptete. Diese Zahmheit machte auf der Bühne einem desto wilderen Betragen Platz, welches er dem ungebärdigen Naturalismus des Engländers abgesehen hatte. Unsere westlichen Nachbaren dagegen gefielen sich auch bei ihren Gastspielreisen in Deutschland in dem Stil jenes deklamierenden Marionettenthums, wie es oben in seiner Beziehung zum Klassicismus geschildert wurde, und dasselbe Publikum, welches solche Gegensätze des tragischen Spiels vertrug, vermochte auch den platten Späßen des Arlecchino Geschmack abzugewinnen.

Und dennoch hatte die Schauspielkunst in Deutschland schon vor Gottsched bessere Tage gesehen. Allerdings nicht die Banden, sondern Schüler waren es, deren Schauspielkunst Christian Weise [1]), der bekannte Zittauer Gymnasialdirektor (1642—1708), einer Ästhetik und Theorie würdigte. Weise sah die Bühne als eine Schule der Gewandtheit und Beredtsamkeit für die Jugend an und gab deshalb seinen Stücken Vorreden bei, in denen er sich über die Kunst der Darstellung äußerte. Diese ersten Ansätze zu einer Schauspielerästhetik in Deutschland zeigen, daß damals schon auf der Zittauer Schulbühne eine Natürlichkeit aufflackerte, wie sie unserer heutigen Schauspielkunst die Lebenswahrheit verleiht. Da heißt es z. B. in „Lust und Nutz“ *): „In den meisten Dingen sahe ich auf der Leute Naturel, welche die Per-

*) Eine dramatische Sammlung (1690).

son haben solten. Waren sie munter oder schläfferich, trotzig oder furchtsam, lustig oder melancholisch, so accomodirte ich die Reden auff solche Minen, und auff einen solchen Accent, daß sie notwendig ihre Sachen wohl agiren musten.“ Dazu fordert Weise die „gemeine Expression“ („Liebesalliance“) oder, wie es im „Körbelmacher“ heißt, die Aussprache nach dem „gewöhnlichen dialecto“. Er sah streng darauf, daß jeder Schüler für den Charakter seiner Rolle den rechten Accent des Vortrages fand, um die Gestalten des Kavaliers, des vornehmen Frauenzimmers, des liederlichen Kerles, gemeinen Mannes oder Juden scharf zu zeichnen, und für gewisse Rollen gab er sogar dem Dialekt die Bühne frei. Nur die Sprache der Fürsten sollte eine höhere sein, worin wir nicht etwa ein Zugeständnis an den Klassicismus erblicken müssen. Von einem solchen war der kerndeutsche Rektor weit entfernt, wie der Gegensatz zwischen seinen Bestrebungen und denen der gleichzeitigen Jesuitenschule zu München klarlegt. Wenn die Zöglinge hier auf Pathos und Plastik abgerichtet wurden[2]), so geschah es ohne Zweifel nach dem Muster der französischen Bühnenkunst, welche schon im 17. Jahrhundert besonders eifrig in der Hauptstadt Baierns gepflegt wurde[3]). Für Pathos aber und Plastik, möchte man sagen, blieb den Schülern Weises nicht die Zeit, da sie in folgender Regel ein Grundprinzip ihrer Darstellung erblicken mußten: „Wenn ein langes Spiel nicht soll verdrüßlich werden, so muß alles hurtig nach einander fliessen, daß ein Affect gleichsam den andern treibet.“

Dagegen giebt der Pater Franciscus Lang in seiner lateinisch geschriebenen Theorie der Schauspielkunst[4]) (1727) ein getreues Bild der klassicistischen Manier, wie sie für das Zeitalter Ludwigs XIV. bereits geschildert wurde. Das Jesuitenkollegium spielte bis in das 18. Jahrhundert hinein lateinische Dramen unter reger Teilnahme des bairischen Hofes und der Bevölkerung, bis es in seinen Darstellungen von Berufsschauspielern verdrängt wurde. Die Proklamation der reinen Natur machte seine Spielweise unmöglich, wie dies aus den Verdammungsurteilen Nicolais[5]), Schubarts[6]) und Buchers[7]) deutlich hervorgeht. Wenn Goethe[8]) noch 1786 günstiger sich vernehmen ließ, so erblicken wir die Ursache dazu in seiner Hingabe an den Geist der Antike, welcher wohl auch mit Rücksicht auf die Kunst des Schauspielers seine Phantasie schon damals anzog, als Italien ihn dem klassischen Ideal folgen hieß und Iphigenie der Liebling seiner Gedanken war. Doch hiervon

später! Die Pflege der Schauspielkunst war übrigens bei den Jesuiten ebenso großartig organisiert wie in der Zittauer Schule; aber weder die vortreffliche Regie [9]) im Münchener Kollegium noch die gesunden Ansichten Weises, welche offenbar fast nur seinen Schülern zu gute kamen, zeigen, so weit dies festzustellen ist, irgend welchen Einfluß auf die deutschen Wandertruppen oder auf die spätere Theorie im 18. Jahrhundert.

Vor Gottsched und seiner Zeit jeglicher Protektion, jeglicher einsichtsvollen Teilnahme an ihrer „Beschäftigung" entbehrend — des Magister Velten Prinzipalschaft war nur ein kurzer Lichtblick gewesen — zogen die deutschen Truppen umher, oft an der Verwirklichung ideal gefaßter Absichten auf Hebung der Kunst durch den Indifferentismus des deutschen Volkes gehindert. Nicht etwa, daß dieses auf den Besitz einer Bühnenkunst hätte verzichten mögen, aber wenn irgendwo, so zeigte sich hier bei seinen oberen Schichten die Schwäche in der Anbetung des Fremden von einer gar zu häßlichen Seite. Der Mangel an dramatischer Poesie fällt zwar schwer in die Wagschale der Beurteilung und entschuldigt vieles, wenn man wie üblich Dicht- und Bühnenkunst des vorigen Jahrhunderts ohne Sonderung der historischen Kritik unterzieht. Löst man jedoch beide Künste von einander, betrachtet man einmal vom ästhetischen Standpunkt die Kunst des Schauspielers allein, so drängt sich die Frage hervor: warum wurde ihr so geringe Wertschätzung zu teil, warum wurde ihr so spät ein Boden geschaffen für eine theoretische Entwicklung?

Fehlte es auch damals an eigenen Produktionen dramatischer Poesie, welche dem Bedürfnis unseres Volkes auf die Dauer hätten genügen können, so besaß die deutsche Schauspielkunst immerhin ein großes Repertoir ausländischer Dichtung; diesem kam jedoch keine anständige Regie und keine eigene Dramaturgie zu Hülfe. Der einzige Grund dafür ist der: es war dem gebildeten Menschen verwehrt, sich mit dem Theater überhaupt zu beschäftigen, und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnete das Urteil stumpfsinniger Prüderie die schriftstellerische Bühnenproduktion eines deutschen Autors als schandhaftes Treiben. Wenn das Lager der Hamburgischen Theologen [10]) schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wie später J. J. Rousseaus in der Theateranschauung noch flachere Nachtreter unter den Deutschen es dahin brachten, wie hätte gar erst die Kunst des deutschen Schauspielers

auf Förderung hoffen können? Nicht weil die Dramen fehlten, sondern weil nach dem Vorbild der Höfe ein Franzose als Künstler, ein Deutscher als Gaukler genommen wurde, wies man diesem Stall oder Bude zu, während jener würdige Stätten zur Pflege der tragischen Muse besaß. So fanden ihre Gaben nur in fremder Interpretation das Interesse des deutschen Publikums, und wenn dieses an heiterem Spiel Zerstreuung suchte, ließ es sich im Süden durch Stranitzky *) oder im Norden gar durch Eckenberg [11]) anlocken, um die Fortschritte zu belachen, welche Arlecchino gemacht, seitdem er aus Italien in die Welt gewandert war; um so abgeschmackter muß dies erscheinen, als schon Veltens „Berühmte Bande" gute Molière-Darstellungen geboten hatte. Das Interesse für die niedere Komik war ein anderes als heutzutage, es wurzelte tiefer und war ein so starkes, daß es der ernsten Schaubühne sogar schädlich wurde, weil hoch und niedrig allen Sinn für sie einbüßte. Wie mußte das alles eine Entwickelung der deutschen Schauspielkunst niederhalten! Und betrachten wir sie wieder in Verbindung mit der vaterländischen Dramatik, so ist doch nicht zu leugnen, daß in „Haupt- und Staatsaktionen" unter den Schlacken hohlen Bombastes und sittlichen Unflates oft eine Feuerlohe von deutschem Temperament hervorschlägt, deren Lichtschein, wäre er in die geistige Dämmerung gefallen, welche das künstlerische Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschte, mit Notwendigkeit hätte darauf hinweisen müssen, daß die dramatische Dichtung in ihrem innersten Kern auf dem Wege einer volkstümlichen Entwicklung war. Sie konnte auf diesem Wege bleiben, wenn der unausrottbare Zug nach dem Westen in unserem deutschen Geschmack damals nicht ein so starker gewesen wäre, daß er sie gewaltsam dorthinüber drängte. So bedeutungsvoll unter den damals gegebenen Verhältnissen ihre Entwicklung über Gottsched und Lessing zu Schiller und Goethe war, ließe sich doch eine Entfaltung unserer dramatischen Produktion ohne den Eingriff französischer Fremdherrschaft sehr wohl denken. Daß ein deutsches Genie fehlte, welches diese Bahn hätte wandeln können, scheint deswegen kein schlagender Einwurf, weil begreiflich ist, mit welcher Gewalt

*) Pachtete 1712 das erste stehende deutsche Theater in Wien (1708 am Kärntner Thor erbaut). Vgl. die ausführliche Charakteristik A. von Weilens: ADB. 37 (1893), S. 765—74.

die besprochene Engherzigkeit deutscher Anschauung über dramatisches Schaffen den dichterischen Genius der Nation darnieder drücken mußte. Aus diesem Grunde war eine Anknüpfung an Gryphius, eine Klärung Lohensteinischer Dramatik und ein Fortschritt deutscher Dichtkunst über beide hinaus nicht denkbar; man mußte zum Fremden greifen. In unserem Volke selbst suchen wir die Ursache zu der Einsetzung französischer Dicht- und Schauspielkunst, denn Ersatz konnte nur das bieten, worauf der Geschmack der höchsten Schicht unserer Nation gerichtet war — ein Geschmack, der fast mit Naturnotwendigkeit das Auftreten eines Gottsched bedingte. Diese Notwendigkeit scheint uns nicht hinreichend genug in der Litteraturgeschichte begründet und von einem der jüngsten Forscher, von Braitmaier, sogar verkannt zu sein. Weder ist hier der Platz zu einer „Rettung" Gottscheds, noch würde eine solche den Reiz der Neuheit haben, aber nur dann lassen wir dem Bühnenreformator in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir die Bedingungen ins Auge fassen, unter welchen er auf die Kunst des Darstellers Einfluß übte: sie lagen in dem Wesen der Dichtkunst, für die er eintrat; dieser Einfluß war also ein indirekter und auch von Gottsched, wie wir sehen werden, nicht beabsichtigt. Beide Künste sind hier nicht zu trennen und darum ist es für die Schauspielkunst wichtig, darauf hinzuweisen, daß Gottsched sich nicht auf eigene Faust den Franzosen anschloß, sondern im Sinne der oberen Zehntausend, deren geistige Bildung schon von französischem Geschmack in Bande geschlagen war. Demgemäß also erklären wir auch die Gestaltung unserer Schauspielkunst aus dem Nationalgeist heraus und aus den Wendungen, die seine geschichtliche Entwickelung nahm.

Als Gottsched das antikisierende Drama, welches bekanntlich schon vor ihm auf der deutschen Bühne Eingang gefunden hatte, zu kultivieren begann, war der „französische" Begriff reiner Natur über die Grenzen seines Geburtslandes noch nicht hinausgetragen worden. Die eingewanderten Truppen Frankreichs, von denen die unseren zu lernen Gelegenheit hatten, spielten tapfer nach der alten Ueberlieferung fort und ließen sich ihr hohles Pathos nicht stören. Da die Truppe der berühmten Prinzipalin, auf welche es hier zunächst allein ankommt, sich nach ihnen bildete und plötzlich klassicistische Manier annahm, so ergibt sich hieraus die Art des Spiels, welche der Neuberin ein Vorbild war. Was wußten die Fran-

zosen, denen Deutschland zur Heimat geworden war, von den Vorgängen der Pariser Bühnenwelt, von Naturbestrebungen? Und, erhielten sie auch Kunde — so schnell hätte sich der starrköpfige Komödiant von dem nicht losgemacht, was er einmal für gut hielt. Die alte französische Darstellungsweise, nicht die vorgeschrittene Form der damaligen Bühnenkunst Frankreichs, hielt also ihren Einzug auf dem deutschen Theater; wenn nun Gottsched, in dessen Person man den Liebhaber des „regelmäßigen Dramas" und den Kenner der Schauspielkunst nicht zu trennen pflegt, in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst die gleiche Beurteilung erfährt, wie sie ihm wegen seiner Stellung zur dramatischen Dichtung zu Teil wird, so ist dies nicht richtig, und hier verlangt das Wirken Gottscheds einige Erklärungen.

Wo findet sich der Beweis, daß er die Truppen, welche seiner Reform dienten, mit Ueberzeugung zu klassicistischer Darstellungsweise abrichtete? Die thatsächlich bestehende Praxis liefert diesen Beweis nicht: sie bildete sich nach dem fremden Beispiel von selbst; soweit wir aber die theoretische Anschauung Gottscheds über die Kunst des Schauspielers erkennen, gestaltete sie sich zu Gunsten der Natur aus. Wie es im deutschen Volke an Gegenströmungen nicht fehlte, welche die Haupt- und -Staatsaktionen wider das französische Drama zu halten strebten, so konnte Gottsched den Deutschen nicht ganz verleugnen, wenn er in der Auffassung der Schauspielkunst den Unterschied zwischen deutschem und französischem Gefühlsleben herausahnte. Vermissen wir aber an ihm die Initiative, der von Lessing verdammten Spielart der deutschen Truppen eine entschiedene Richtung auf die Natur zu geben, so lag dies offenbar daran, daß Gottsched, noch zu sehr ein Kind, nicht ein Führer seiner Zeit und nichts weniger als ein weitblickendes Genie, einfach den Weg nicht fand, um mit Entschiedenheit in die Praxis umzusetzen, was seine bessere Einsicht ihn theoretisch lehrte. Er war bei aller Energie, ein langsamer Geist, der vor lauter Erwägungen nicht zum Schlusse kam. Man betrachte Gottsched als Ästhetiker des Bühnenverses: man wird das Schwanken, das mühselige sich-Hinschleppen in Skrupeln um diesen Gegenstand als das schlagendste Beispiel seiner Saumseligkeit erkennen. Von dem Beginne seiner theatralischen Thätigkeit an zwischen der Ästhetik der Schweizer, Italiener, Franzosen und Engländer geistig umherirrend, bricht er den Stab über das „verdrüßliche" Reimen, bleibt

dann wieder lange im Unklaren und schließlich klebt er am Alten, unfähig, der Bühnensprache die Natur zu schenken. Warum aber unfähig? Weil Gottsched in schiefer Stellung zwischen dem deutschen und dem französischen Wesen unmöglich den gordischen Knoten zerhauen konnte, den bombastische Alexandriner und deutsche Forderung an echte Kraftsprache für sein ästhetisches Empfinden bildeten. — Wie er somit den Schauspieler von dem Zwang zu hohler Deklamation nicht befreien konnte, so stand er überhaupt seiner Kunst unschlüssig gegenüber. Er lehrte Pathos und Plastik weniger, als daß er sie bestehen ließ, nachdem die Neuberin, welche sich in Dresden, Braunschweig und Hannover nach den Franzosen bildete, die klassicistische Schauspielkunst eingebürgert hatte. Als heilsame Reaktion gegen den voraufgehenden Naturalismus der deutschen Banden konnte er sie anfänglich nicht verwerfen, und als ihm in seinen theoretischen Erwägungen jedenfalls die Augen darüber aufgingen, daß man schauspielerisch vom Regen in die Traufe gekommen war, vermochte der befangene Mann doch nicht, das Gold der Naturstudien französischer Theoretiker in deutscher Münze zu verausgaben. Hierin ließ er sich von Lessing den Rang ablaufen, der den Unterschied zwischen französischer und deutscher Naturauffassung klarer erkannte und aus jener nicht nur theoretisch lernte, sondern das Erlernte mit weiser Auswahl auch für die deutsche Bühne praktisch verwertete.

Gottscheds Theorie der Schauspielkunst fordert wieder die Berücksichtigung der Beredtsamkeit; dies geht zunächst aus seiner „Kritischen Dichtkunst“ [14]) vom Jahre 1730 hervor: Gottsched erinnert [15]) hier an die Alten, weist auf ihre Lehrmeister hin, welche jungen Komödianten Anleitung zum Spiel ihrer Rolle gaben, und aus der Thatsache, daß Cicero von Roscius lernte, zieht er hinsichtlich des Vortrags folgende Lehre: „Weil auch in der That ein Redner und Comödiant in diesem Stücke einerley Pflicht haben: So können sich diese auch aus dem Tractate des le Fauche[u]r, de l'action de l'Orateur [16]) ... manche gute Regel nehmen.“ Dazu empfiehlt er L. Riccoboni, Aubignac [17]) und dessen Übersetzer Steinwehr*), dem die Deutschen Dank schuldeten. Über irgend welche Einwirkung besonderer Art, die Lefaucheur gehabt

---

*) Wolf Balthasar Adolf v. Steinwehr, Sekretär der deutschen Gesellschaft in Leipzig.

hätte, ist uns nichts bekannt. Seine Rhetorik, schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts verfaßt, hatte auf die Theorie der Schauspielkunst höchstens den Einfluß, daß sie wie alle rhetorischen Schriften zu ihrer psychologischen Vertiefung beitrug. Übrigens geht aus der citierten Ansicht Gottscheds über den Traktat des Lefaucheur hervor, daß er seine eigene rhetorische Theorie ebenfalls von Schauspielern berücksichtigt zu sehen wünschte. Aubignac, der im Zusammenhang mit Corneille bereits erwähnt wurde, widmet seine Aufmerksamkeit mehr dem Theaterwesen und seinem Betriebe in weiterem Sinne, als direkt der Schauspielkunst; im besondern will seine Theorie den Dichter mit der Technik der Bühne vertraut machen, und so suchte denn zum Beispiel noch Joh. El. Schlegel[18]) über Bühnensprache sich bei Aubignac zu unterrichten.

Im Anschluß an jene Stelle der ars poëtica (v. 104 f.)

„Male si mandata loqueris,
Aut dormitabo aut ridebo"

wo Horaz auf die Bedeutung der Natur für die Kunst des Schauspielers hinweist, fordert Gottsched ausdrücklich „eine lebhafte Aussprache und Stellung", welche nur durch Empfindungsfähigkeit zu erreichen sei. Die Zunge als Interpret der Natur fördert die Seelenbewegungen zu Tage, sagt Horaz und Gottsched erblickt in der Wahrheit einer so erzielten Ausdrucksweise den Schlüssel zur Aufklärung über die Kunst des Schauspielers. Er begleitet in seiner Übersetzung der ars poëtica[19]) die Gedanken des Römers mit vielfach trefflichen Ausdeutungen und läßt uns somit in seine eigenen Ansichten über Bühnenkunst und ihre Naturwahrheit blicken. Bei dieser Gelegenheit führt Gottsched[20]) folgende Anekdote von einem Schauspieler des Alterthums in die deutsche Theorieschreibung ein: „Polus, ein römischer Comödiant, sollte die Electra vorstellen, die ihren Bruder beweinet. Weil ihm nun eben sein einziger Sohn gestorben war, so holte er dessen wahrhaften Aschenkrug auf die Schaubühne, und sprach die dazu gehörigen Verse mit einer so kräftigen Zueignung auf sich selbst aus, daß ihm sein eigner Verlust wahrhafte Thränen auspreßte. Und da war kein Mensch auf dem Platze, der sich der Thränen hätte enthalten können." Diese Erzählung findet sich schon in den 'Noctes Atticae' des Aulus Gellius und kehrt seitdem in theoretischen Schriften überall dort wieder, wo der Verfasser um den Preis vollendeter Natürlichkeit über jenes Gewaltmittel eines sonst vielleicht schlechten Schauspielers

„Gottschedisch-rechtgläubig“ gewesen, als Lessing kam, so fragt man sich: warum? Wer hat sie ihm „künstlerisch“ abwendig gemacht? Die Antwort dürfte ausbleiben. Reibereien über Stüves*) und der Frau Gottschedin Alzireübersetzungen, Eifersucht auf Schönemann**), oder Kostümstreitigkeiten***) können dies nicht verursacht haben. Im Jahre 1743 richtete Bodmer allerdings ein im Druck erschienenes Schreiben[22]) an die Neuberin, worin er sie zum Abfall von Gottsched zu verleiten sucht. Aber hier gerade ist es evident, daß dieser Pathos und Plastik nicht lehrte; die Schweizer wissen sehr wohl: der Dramaturg, der Dichter und Uebersetzer, nicht der die Regie führende Reformator der Darstellung nimmt der Natur den Spielraum: „Wir bedauerten, daß eine solche Meisterin in der Vorstellungskunst sich genöthiget sähe, ihre lebhaften Empfindungen in der kaltsinnigen Sprache des Herrn Professors zu verderben ...“ Die große Wirkung der Neuberin und ihrer berühmten Truppe erklären sich die Schweizer nur durch eine Schauspielkunst, welche mit Natürlichkeit die Hemmnisse der Dichtung überwinden konnte. Gewiß hatte auch Gottsched seinen Anteil, wenn die Neuberische Truppe auf eine solche Darstellungsweise allmählich hinarbeitete und deutsche Natur sich im Lauf der Jahre Bahn brach. Das fünfte Decennium sieht schon werdende Größen, welche die Zukunft der Schauspielkunst ahnen lassen: es sind Ekhof und Ackermann†), welche unter Schönemanns Leitung 1741††) nach Leipzig kamen; Gottsched hatte sie gerufen! Er übertrug als Förderer des regelmäßigen Dramas seinen Einfluß auf diese Truppe, welche nun bis zum Jahre 1758 sehr häufig in Leipzig spielte, und verkehrte viel mit Ekhof[23]). Es ist bedauerlich, daß über die Beziehungen Ekhofs zu Gottsched keine intimeren Quellen vorliegen; sonst würde man vielleicht das Rätsel lösen können, wie der anfangs seine Berufsgenossen an Geistesbildung um nichts überragende Schauspieler zu dem Studium der französischen Theorie gekommen ist. Dieses Studium zeitigte wiederum die Schauspiel-

*) 1739 Streit zwischen Gottsched und Neuber über das Vorrecht der „Alzire“ Peter Stüves oder der Gottschedin.

**) 1740, als die Neuber-Truppe nach Rußland ging, knüpfte Gottsched mit Schönemann an.

***) Seit 1742.

†) K. E. Ackermann 1712 Schwerin, 1740 zur Bühne, bis 1771 Hamburg †.

††) Wir folgen in dieser Angabe H. Uhde „Konrad Ekhof“ (in Gottschalls Neuem Plutarch) S. 129: Ostermesse 1741.

akademie Ekhofs (1753/54), und Löwen*), der übrigens bei Danzel[23a]) als Mittelsmann zwischen Gottsched und Lessing erscheint, nahm die Bestrebungen des großen Künstlers in Hamburg auf, schon ehe Lessing dorthin kam. Dieser lernte Ekhof[24]) 1756 kennen und fand an beiden Männern eifrige Förderer seiner durchgreifenden Naturreform, an dem Begründer der Akademie sogar einen Lehrer. Auch Löwen war schon vor dem Beginn seiner Wirksamkeit für eine Hamburger Nationalbühne zu Gottsched, den er als Mitglied der Gesellschaft Schönemanns zweifellos in Leipzig oder Königsberg kennen lernte[25]), in nähere Beziehung getreten. Dies ist von Wichtigkeit, denn Gottsched weist in seinem Auszug[26]) aus Batteux' „Beaux arts" (1754) auf das bevorstehende Erscheinen einer Schrift über „Aussprache und Bewegung" der Redner und Schauspieler hin, und 1755 erschienen in Hamburg Löwens „Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes". Gottsched kann nur diese Schrift meinen, in welcher der Verfasser entschieden für die natürliche Schauspielkunst eintritt. Die Vermutung liegt also nicht ferne, daß Gottsched um die Grundsätze Löwens gewußt und sie gebilligt hat.

Lessing, sagt man, war durch Gottsched bedingt, weil er dessen Wirksamkeit zu negieren berufen war — wieviel an diesem Negieren wohl nur auf Einbildung beruht? Thatsächlich hatte Gottsched schon zu vielem den Keim gelegt, was Lessing erntete, ohne es gesät zu haben.

Fassen wir die Praxis der deutschen Schauspielkunst seit dem Auftreten der Neuberin ins Auge, so zeigt sie eine gesunde Entwicklung: während in Frankreich naturlose Kunst aus der Höhe ihres überspannten Idealismus in das Bereich realer Anschauung zurückgeholt wurde, galt es in England und Deutschland, die Überlieferung eines rohen Naturalismus eben damit zu bekämpfen, daß man bei den Franzosen in die Schule ging, eine Notwendigkeit, welche deutscherseits die Neuberin rechtzeitig erfaßte. Freilich kamen die Engländer uns zuvor: charakteristisch genug war es, daß für sie, wie es sich später noch zeigen wird, eine kurze Lektion bei Baron genügte; einen ausgedehnteren Schulzwang duldete ihre natürliche Urwüchsigkeit nicht, in welcher sich bald wieder der Schaffensdrang selbständiger Genialität rührte, wie er an Garrick

*) Joh. Friedr. Löwen 1729—71 Schauspieler, Schriftsteller, als Bühnenreformator in Hamburg für Lessing Bahn brechend.

so bewunderungswürdig ist. Der deutsche Schauspieler dagegen tauchte in den eigentlichen Klassicismus der französischen Darstellungskunst unter und arbeitete sich zur reinen Natur durch. Diesen Läuterungsprozeß veranlaßte die Neuberin, wie aus der Geschichte der deutschen Schauspielkunst hervorgeht; es erübrigt hier nur, auf die Bedeutung der Schule hinzuweisen, welche der Schauspieler durchmachte: sie hob seine Kunst, weil sie ihm aus sich selbst heraus Gesetze zuführte. Einer Theorie gewürdigt und somit ernster Pflege anempfohlen, konnte die deutsche Schauspielkunst allen Hemmnissen siegreich widerstehen, welche ihrer Entwicklung entgegentraten, und endlich legte die Schule schon den Grund zu der Achtung, welche der Stand des Schauspielers später auch im deutschen Volke errang. Dem prinzip- und regellosen Naturalismus war ein Ende bereitet, er kehrte so nicht mehr wieder, wie er bis dahin geherrscht hatte, in einer Weise also, welche die völlige Aufhebung der Kunst bezeichnen würde. Diese gewann vielmehr eine Ästhetik, welcher sich der deutsche Schauspieler bewußt wurde: daher sein Ernst, daher sein Fleiß, welche allmählich erwachten; beide waren ihm nötig, damit er schließlich die Anerkennung ertrotzte; denn was stellte sich ihm alles in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch entgegen! Ein König und die Vornehmsten seines Volkes, dazu Kriegsstürme und schlimmer noch: jene Feinde, welche sich um den Hauptpastor Göze scharten, um mit einseitigem Urteil hemmend in die Entwicklung des deutschen Schauspiels einzugreifen; dazu die Herrschaft des Harlekins und das Prinzipalschaftswesen, welches die Kunst zum Handwerk herabsetzte!

Was zunächst den bösen Einfluß des Hanswurst betrifft, so ist es bekanntlich Gottscheds ureigenstes Verdienst, seine Bekämpfung auf deutschem Boden angeregt zu haben; nur was den Gedanken selbst anlangt, ging ihm L. Riccoboni vorauf. In Deutschland war solche Läuterung des Geschmackes mehr denn irgendwo eine Lebensfrage der ernsten Schauspielkunst, welche es am meisten zu fürchten hatte, daß eine Kreatur mit plattem und schmutzigem Witz im Munde ihre Feinde zu Angriffen aufreizte. Gottsched ebnete der tragischen Muse den Siegesweg, welchen sie nach dem siebenjährigen Krieg durchmaß, während der Harlekin wieder nach Süden retirierte, um von Sonnenfels in Wien endlich seiner Macht beraubt zu werden. — Gefestigt also in solider Schulung, wird der

deutsche Schauspieler nach Gottscheds Angriff auf die Posse allmählich auch in reinerer Atmosphäre thätig; die Truppen werden seßhafter — das erste sichere Zeichen eines Aufschwungs! Leipzig, Hamburg, Berlin bleiben die Sammelplätze von Bedeutung, auf welche sich künftig unser Blick richten wird; die Kunstpflege koncentriert sich also auf die Hauptsitze der Intelligenz; Wien nimmt eine Sonderstellung ein. Leipzig ist die Geburtsstadt der modernen deutschen Schauspielkunst. Hier also und nicht erst in Hamburg, wie wir festzustellen suchten, regt sich die Natur; dort aber bricht sie kraftvoll hervor, durch den Zauberstab Lessings endlich zu vollem Leben erweckt. Schönemanns Truppe, eigentlich mit Eckhof an der Spitze, begleiten wir als erste zu den Thoren Leipzigs hinaus, um zu sehen, was sie ohne Gottsched zu der ferneren Entwicklung der deutschen Schauspielkunst beitrug. Indeß unsere Aufmerksamkeit wird hier noch einmal von ihr abgelenkt und zwar durch einen Mann, der aus dem engen Gesichtskreis seines ehemaligen Lehrers Gottsched hinausstrebt dem Geiste Lessings entgegen: mit vielem Erfolg, doch ohne das Glück, sich ganz der alten Zeit entwinden und den letzten Schritt in eine neue, aufgeklärtere vollführen zu können, weil ein früher Tod ihn an voller Entwicklung hinderte. Dieser Mann ist Johann Elias Schlegel.

Wir wenden uns nach Dänemark, dessen frühzeitig großartige Entwicklung der Schauspielkunst durch Schlegel in enger Beziehung zu der unserigen tritt. Ihre Geschichte giebt Johann Heinrich Schlegel in einem Vorwort zu den Theaterschriften seines Bruders, welche er unter den Werken 1764 herausgab. Bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts entdecken wir außer der Thatsache, daß die ersten englischen Komödianten über Dänemark nach Deutschland kamen, zwischen beiden Ländern keinerlei Berührung. Seit Friedrich V. (1746—66) erhob sich das dänische Theater in einer Weise, daß Joh. El. Schlegel es als Muster in einer Gedankenentwicklung darstellte, welche endlich in Lessings Blütezeit auch auf deutschem Boden fruchtbar wurde.

Joh. v. Antoniewicz[27]) trennt das „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen“ (1746?) und die „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ (1747). Er schließt jene Abhandlung aus der Sammlung ästhetischer Schriften von Joh. El. Schlegel aus, weil sie kein litterarisches oder ästhetisches Interesse beanspruche. Die wenigen Andeutungen, welche er ihr gönnt,

müssen nach seiner Aussage genügen, weil sie darthun, daß ihrem Verfasser der nöthige Blick für die technische und finanzielle Seite eines Theaterunternehmens fehlte. „Dagegen können wir aus den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters ersehen, daß er einen vortrefflichen artistischen Leiter abgegeben hätte" heißt es weiter; nicht schon aus der ersten Schrift? Sie läßt es ahnen, und Antoniewicz übersieht, daß sie der zweiten in mancher Hinsicht vorarbeitet, daß beide innerlich zusammenhängen, da die erste Abhandlung neben der technischen und finanziellen Seite auch die künstlerische berührt. Wir legen beide Schriften gemeinsam der Besprechung Schlegels zu Grunde.

Ein frischer Zug geht durch die Ideenentwicklung dieses Mannes, die mächtige Regung eines beinahe genial strebenden Menschen, der in seiner Heimat mißverstanden den Regierungsantritt eines kunstsinnigen Königs als den rechten Zeitpunkt begreift, um auszurufen: „Ein Theater her und Unterhaltung der Komödianten!" Er spricht nach zwölfjähriger Beschäftigung mit der Bühne und hebt selbst die reiflichen Überlegungen hervor, welche er auf die „Regeln des Theaters" und auf die Schauspieler verwandte. Jedes Wort ein Reformwort und jeder Gedanke, der ihm zu Grunde liegt, neu. Neu wenigstens für Deutschland, denn auch Schlegel schöpft aus fremden, besonders französischen Quellen. Wieder ist es die „Prâtique du théâtre" des Hédelin d'Aubignac, welche hier empfohlen wird, dazu Brumois' „Théâtre des Grecs", welche für den Zweck unserer Untersuchungen aus der gleichen Rücksicht nicht beachtet wurde, wie Aubignacs Schrift. Besonders wichtig jedoch ist L. Riccoboni, von dem Schlegel die „Remarques sur tous les théâtres d'Europe" (er meint die „Réflexions") und die „Réformation du théâtre" aufführt. Diese Schrift, welche 1743 in Paris erschien, wurde vorher übergangen, weil sie außer einem für Schlegel wichtigen Gedanken keinen anderen enthält, welcher für die Entwicklung der Schauspielkunst selbst von Bedeutung war. Dieser eine jedoch lautet: „Von der Obrigkeit soll die Reform ausgehen" — eine Idee, welche energisch erst von Schlegel aufgegriffen wurde. Sie will also, daß Landesherrn der Schauspielkunst Schutz und Pflege angedeihen lassen, und mit dieser Idee hängt auf das innigste der Gedanke des „Nationaltheaters" zusammen; mit diesem wiederum Aufhebung der Prinzipalschaft — die bedeutendsten Förderungsmittel der Bühnenkunst sind ihr also zu danken.

Es hatte noch gute Wege, bis Deutschland ein wirklich nationales Theater erhielt; aber Schlegels Forderungen sind das erste Zeichen einer Gährung in der deutschen Bühnenwelt, die im Zeitalter der Aufklärung ihre Revolution in Bewegung setzte gegen das Joch der Fremdherrschaft, gegen die Verachtung des Schauspielerstandes im Vaterlande und all das große und kleine Elend, von dem die Verhältnisse unserer Tage nur ein schwaches Abbild geben. Schlegel eifert wider die umherziehenden Truppen, er wünscht nach den Beispielen des dänischen Theaters auf der Bühne studierte Leute, und diese will er unter hoher Protektion, subventioniert vom Hofe, seßhaft werden sehen. Ferner aber soll nicht ein Komödiant selbst die Aufsicht über das Ganze haben, sondern „ein Mann von Ansehen und Urteilskraft" — eine Forderung, welche fast wörtlich seit Schlegel in allen Schriften der Schauspieltheorie wiederholt wird. Und schnell drangen wenigstens in Dänemark diese energischen Forderungen durch: schon am 18. Dez. 1748 wurde zu Kopenhagen das „steinerne Schauspielhaus" eröffnet. Die Direktion lag in den Händen des Präsidenten der Stadt und anderer Magistratspersonen. So alt also ist diese Institution, denn, hatte Kopenhagen auch schon zeitweilig ein Hoftheater gesehen, so war diese artistische Leitung doch neu. Damals trefflich und segensreich für die Entwicklung des Schauspielwesens, war diese Neuerung freilich späterhin Ursache, daß überall Leute an die Spitze des Theaters traten, deren geistige Kapacität in künstlerischem Urtheil meist bescheiden gegen Rang und Titel zurückstand. Wenn Schlegels Feuereifer hier ein wenig der guten Absicht zu viel that, so war der Zündstoff, den er hiermit in Lessings Herz warf, doch in den sechsziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von der nützlichsten Wirkung: „Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten" — so ruft Lessing[28]) mit dem Zorn der Begeisterung, den der Kampf wider die scheinbar unerschütterliche Gleichgültigkeit des deutschen Publikums in ihm entflammte. An den Namen der Stadt Hamburg knüpft sich sodann der erste, zwar mißglückte, aber durch Lessings

Dramaturgie doch ewig werthvolle Versuch der Gründung einer deutschen Nationalbühne; Wien (1776), Mannheim (1779) haben jenen Gedanken erst realisiert. Dieser Gedanke sowie die Idee einer Aufhebung der Prinzipalschaft tauchte zwar schon 1742 bei Lessings Vetter Mylius auf [29]), fand aber gewiß keine Beachtung. Was er wollte, ist kurz gesagt: staatlich besoldete Schauspieler, anzusehen als öffentliche Amtspersonen. Schlegel ist schwerlich von ihm beeinflußt, und da dieser es war, der zuerst mit Erfolg wirkte, so gebührt ihm der Name des Urhebers jener Reformversuche, die Löwen und Lessing fortsetzten.

Wenn man sieht, wie zielbewußt die Männer, denen an der Hebung des deutschen Theaters gelegen war, in damaliger Zeit vorgingen, wie fast gleichzeitig an verschiedenen Orten, in sonst von einander unabhängigen Köpfen verwandte Ideen aufkamen, welche theoretisch und praktisch zu Tage traten, so kann man desto zuversichtlicher auch dort, wo es nicht ausdrücklich gesagt wird, ihre gemeinsame Quelle in Frankreich vermuten. Mylius drang [29]) zuerst auf Regieführung. Er fordert die „innere Wahrscheinlichkeit“ der Vorstellungen; für diese habe der „Aufseher“ zu sorgen, allem Anschein nach versteht er darunter einen Künstler, so daß dieser dem heutigen „Regisseur“ entspräche. In welcher Form Schlegel schließlich die Regieführung thatsächlich durchsetzte, wissen wir bereits. Gerade in dieser Hinsicht wünscht er die Pflege der Schauspielkunst besonders ernst und gediegen. Nach festgesetzten Regeln sollen die Darsteller unter Aufsicht arbeiten. Wie er sich diese Regeln dachte, ist leider nicht ersichtlich, da Schlegel sich über Theorie der Schauspielkunst nicht äußert. Aus den wenigen Andeutungen, welche noch später erwähnt werden, können wir uns kein Urteil bilden. — Ekhof war ein „Aufseher“, wie ihn Mylius, ohne der Schöpfer dieses Amtes zu sein, sich ihn wohl dachte. Trotz Ekhofs Bemühungen aber wollte der Schlendrian noch lange nicht weichen. Endlich trat Lessing auf und kämpfte für den Gedanken einer Regie, mit ihm Löwen, der unter dem Zeichen R. in den Hamburger „Unterhaltungen“ als Bühnenreformator schriftstellerisch thätig war. Aus Sonnenfels’ gleichzeitigen „Briefen über die Wienerische Schaubühne“ (1767/69) geht hervor, wie wenig die Regie damals noch leistete; erst ganz allmählich erlangte sie an den jungen Nationalbühnen die Herrschaft über die ihr untergeordnete Kunst des Schauspielers.

Dem Gedanken einer Schauspielerakademie, wie er in Verbindung mit Ekhofs Person bereits angedeutet wurde, ist bei Schlegel der einer „Pflanzschule" verwandt. Er fordert in einem Muster-Etat zur Unterhaltung der Schauspieler auch Geld für die Besoldung solcher Kinder, die man „zu Acteurs aufziehen" könnte. Ekhofs erster praktischer Versuch, auf den wir unsere heutigen Konservatorien zurückführen, wird uns noch einmal beschäftigen.

Alles das aber waren Ideen, wahrhaft darnach angethan, die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst zu fördern. Schlegel griff noch tiefer in sie ein. An die ideale Kunstauffassung des Hellenentums erinnert schon im „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" sein begeisterter Vorschlag: Preisverteilungen zur Anfeuerung der Schauspieler! Dieser Idee entspricht die tief und ernst gefaßte Art des Studiums, welche er in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" fordert. Belesenheit soll dem Bühnenkünstler ersetzen, was ihm an Lebenserfahrung gebricht; Schlegel verweist ihn auf die Theorien der Antike und des Auslandes, vor allen auf jene des älteren Riccoboni. Nach festgesetzten Regeln sollen sie zwar arbeiten, aber an die Theorieschreibung sich nicht sklavisch binden, weil sie nichts mehr als eine gute Anleitung zu förderlichen Versuchen auf dem Theater geben könne.

Auch an das Fremde soll sich der Schauspieler vor allem deshalb nicht binden, weil der Geschmack der Nationen ein verschiedener ist — ein Gedanke, den Dubos bekanntlich auf die Komödie beschränkte. Schlegel hat ihn studiert [30]) und wahrscheinlich seine Ansicht aufgegriffen. Ihre Verallgemeinerung auf die ganze dramatische Dichtkunst ist ein Fortschritt, mit welchem Schlegel der öfter erwähnten Schrift Sticottis, „Garrick ou les acteurs anglais" (1769), in Deutschland zuvorkam. Bedeutsam ist diese Erkenntnis durch den Hinweis auf den Unterschied des Theaters in Frankreich und England. Man setzt die Entdeckung desselben gar zu gern nur auf Lessings Rechnung, obwohl es an vorbereitenden Erwägungen nicht fehlt, wie auch die Reim- und Versfrage des vorigen Jahrhunderts beweist, welche wir hier berühren, soweit sie den Schauspieler anging und in eben dieser Rücksicht von der historischen Darstellung einer Theorie der Dichtkunst nicht behandelt wird. So unschlüssig Gottsched auch über den Bühnenvers war, darf man ihm doch nicht das Verdienst abstreiten, den Kampf der verschiedenen Ansichten beständig aufs neue angefacht zu haben. Seine „Kritische Historie" war der Tum-

melplatz der verschiedenen Gegner, unter denen Straube, ein bekanntes Mitglied der deutschen Gesellschaft in Leipzig, und Joh. El. Schlegel hervortreten. Gottsched selbst entschied[31]) sich zwar dahin, daß der Reim im Trauerspiel verbleiben, die Komödie mindestens das Metrum haben solle, immerhin aber hat er als Ästhetiker wenigstens in Hinsicht der Versfrage zuerst die Verwandtschaft der Engländer und Deutschen erkannt und ihre gemeinsame Richtung auf eine natürliche Bühnensprache herausgefühlt. Schon ihm fiel die Unnatur des französischen Verses für unsere Sprache auf, und obwohl er als Dramaturg mit solchem Zugeständnis sich ins eigene Fleisch schnitt, sprach er diese Erkenntnis aus und rief damit die zahlreichen Untersuchungen über die Bühnensprache der Italiener, Franzosen, Engländer und Deutschen hervor, eine Thatsache, welcher man noch keine rechte Beachtung geschenkt hat. Da hören wir z. B. Straube schon 1740 in der „Kritischen Historie"[32]) ausrufen: „Hätten die Deutschen an den Engländern gelernt, so würden sie nicht reimen, aber sie haben von den Franzosen gelernt!" — Besonders weist Gottsched den Reim in dramatischen Uebersetzungen, hier aber ein für allemal, zurück, und zwar schon 1738 in einem Brief vom 31. Mai dieses Jahres an den sächsischen Minister von Manteuffel, mit dem er viel über die Reim- und Versfrage debattierte. Diese Entscheidung ist Gottscheds Eigentum, sie wurde fast ohne Widerspruch geteilt. — Schlegel, der in seinen Erwägungen sehr ängstlich auf die Recitation des Schauspielers bedacht ist, fordert von dem Dichter, er solle besorgt sein, die Worte so zu wählen und zu ordnen, daß sie dem Schauspieler gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen. Nichts, meint er nun, befördere den Ausdruck so gut, wie das Silbenmaß. Was aber die Komödie betrifft, so weiß er die Schwierigkeiten des Verses zu ermessen und dem schlechten Verse zieht er die Prosa vor. Dies geschah fast allgemein dort, wo es sich um Uebersetzungen handelte, welche dem Schauspieler unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellten, da die französischen Alexandriner in pedantischer Uebertragung an Mißklang und Dunkelheit Unvergleichliches leisteten. Aus gleichen Erwägungen fordert Lessing endlich im XIX. Stück der Hamburgischen Dramaturgie die Prosa für dramatische Übersetzungen aus dem Französischen. Im allgemeinen gestaltete sich die Reim- und Versfrage so, wie die Richtung auf Natur es schließlich nicht anders

erwarten ließ: nämlich für die Tragödie verblieb theoretisch die unbedingte Forderung des Verses bis auf die Geniezeit, aber der Reim fiel schon früher. In der Komödie erschien der reimlose Vers oder gar die Prosa wünschenswert, worüber Schlegel freilich noch seine besonderen Ansichten hatte: obwohl er seine eigenen Lustspiele bis auf „Die stumme Schönheit" in Prosa schrieb, forderte er für deutsche Erzeugnisse theoretisch den Vers, wie aus seinem „Schreiben[33]) an den Herrn N. N. (Straube) über die Komödie in Versen" schon 1740 hervorging. Schlegel sieht gerade darin die Kunst des Schauspielers, daß er die Schwierigkeit löse, den Charakter seiner Rolle geltend zu machen, trotz der Verse, welche den Ausdruck erschweren. Er will die Kunst des Schauspielers bewundern, denn „so haben wir in der That auch deswegen Ursache, die Komödien in Versen zu lieben, weil sie einen so großen Unterschied in der Vorstellungskunst machen, und einen mittelmäßigen und vortrefflichen Acteur so weit auseinander setzen"[34]). Dagegen hält Schlegel den Vers nicht für nötig, um dem Gedächtnis der Schauspieler nachzuhelfen, weil viele von ihnen, wie er zu berichten weiß, sogar behaupteten, daß er ihnen die Komödie*) erschwerte. Die Ursache gibt er nicht an; es ist gewiß dieselbe, welche später in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in den an Schiller gerichteten Wünschen der deutschen Schauspieler zum Ausdruck kommt: die Prosa war ihnen lieber, auch im Trauerspiel, weil sie natürlich ist. In der Tragödie ging Schlegel praktisch über Gottsched nicht hinaus; er blieb bei den gereimten Alexandrinern.

Von allen Wohlthaten, welche Schlegels Geist für die Kunst des Schauspielers anregte, ist endlich die Forderung der Kritik die bedeutendste; aber wie lange dauerte es, bis sie durchdrang! Noch in der Zeit eines Ekhof existierte sie nicht, bis Lessing nach Hamburg kam, und speziell um die Tageskritik im eigentlichen Sinne war es noch im Jahre 1768 recht traurig bestellt: „Die Kunstrichter", sagt damals Sonnenfels[35]), „haben sich nie ernsthaft in Deutschland um die Schaubühne gekümmert, wenigstens nicht um eine Lokalbühne." Sie hätten es nicht „wagen" dürfen — ein treffender Beweis für die richtige Beurteilung des Zeitgeistes, wie er oben geschildert wurde. Also nicht der Mühe wert hatte man es gefunden, Schriftsteller und Schauspieler der Kritik zu würdigen;

---

*) Das Lustspiel selbst ist gemeint, nicht Komödie-spielen im weiteren Sinne. Siehe: Werke her. von Joh. Heinr. Schlegel. 1764. III. Teil. S. 84 f.

1747, als Schlegels „Gedanken über das Theater“ verfaßt wurden, war es noch nicht einmal allgemeiner Brauch, die Stücke zu drucken, wiewohl Gottsched mit dem Sammelwerk der deutschen Schaubühne bereits ein aufmunterndes Beispiel gegeben hatte; Schlegel weist auf die Notwendigkeit des Druckes hin, weil nur das gedruckte Buch Kritiken veranlassen könne, aus denen der Schauspieler zu lernen hätte. Als dann Lessing, auf den Schlegels Eifer für die Interessen der Bühne übergegangen war, den Leistungen der Darsteller seine kritische Betrachtung schenkte, da war es der Schauspieler selbst, der solchem Unternehmen ein Ziel setzte, weil seine Eitelkeit die Kritik nicht vertrug. Lessing schwieg. Aber der Anfang war gemacht, und mochte man damals das Mißglücken des Versuchs auch tief beklagen, wie dies besonders in den „Hamburger Unterhaltungen“ geschah[36]), so war es doch gut, daß es zunächst so kam. Die Erbitterung solcher Männer, denen die Hebung der deutschen Bühne am Herzen lag — Löwen sprach in ihrem Namen — stieg auf das Höchste; sie machte sich in einem Ausbruch von Zorn und beißender Ironie Luft, der in seiner Leidenschaftlichkeit wie ein moralisches Ohrfeigen über die Deutschen kam, um übrigens Schauspieler und Publikum gleichzeitig zu treffen. Im Januar 1768 gab Sonnenfels jenes Urteil über das Ausbleiben der Kritik ab, und schon im Juli desselben Jahres verkünden die „Hamburger Unterhaltungen“ eine Fortführung der Schauspielerrecension, wie sie Lessing begründet hatte. Kann man anfänglich auch nicht von einer Tageskritik reden, wie sie nach diesem Anstoß erst mit der Zeit zustande kam, so wurde Schlegels Gedanke, um dessen Verwirklichung Lessing vergeblich bemüht war, doch nun endlich in Deutschland fruchtbar, wenn er auch nicht mehr seinem eigentlichen Urheber, sondern allein dem Verfasser der Dramaturgie zugeschrieben wird, dessen Verdienst hier gewiß nicht geschmälert werden soll. Man darf jedenfalls auch nicht vergessen, daß Schlegels Schriften erst 1764 zu Tage traten; und wie sie dann unmittelbar wirkten, hat Lessing selbst bezeugt!

Wenn wir von Einzelheiten absehen, welche die Erwähnung Schlegels bei der Behandlung Lessings und Mendelssohns noch einmal nötig machen, so wäre hiermit sein Wirken für die Hebung der Bühnenkunst erschöpft. Die Darstellung seiner Gedanken und ihrer Verwirklichung sollte zeigen, wie die Zeit Gottscheds und die Zeit der Aufklärung einander die Hand reichen. Zu ihrer Schei-

dung nötigt nichts als die Thatsache, daß jetzt neue Momente in dem Entwicklungsgang der deutschen Schauspielkunst hinzutreten, welche die reine Natur vollkommen ausreifen lassen. Was die Schilderung der verflossenen Epoche bringt, mag namentlich mit Rücksicht auf Gottsched manchen Widerspruch hervorrufen; doch wäre er allenfalls nur insofern berechtigt, als der „Liebhaber regelmäßiger Dramen" allerdings nicht der Mann war, mit seiner innersten Anschauung, welche dem französischen Geschmack oft widersprach, hervorzutreten und einen großen Wurf zu thun. Jedenfalls kann die Berücksichtigung dieser Thatsache das historische Bild Gottscheds nur vervollkommnen und dazu beitragen, eine gewisse Einseitigkeit in seiner Beurteilung zu entfernen. Wir verlassen ihn aber noch nicht, da Lessings Name, wie sich später noch erweisen wird, von dem seinen nicht zu trennen ist.

Sechstes Kapitel.

Garrick und Diderot.

Wir stehen an der Schwelle einer neuen Kunstepoche: Das Zeitalter der Aufklärung bricht an, und seine Sonne schmilzt nun vollends das Eis starrer Vorurteile hinweg, die so lange eine Kunst voll Unnatur zu stützen vermochten. — Was die deutsche Aufklärung für die Schauspielkunst leistete, ist kurz gesagt: Sie nahm die „reine" Natur aus England und Frankreich herüber, um ihr, gemäß der nationalen Individualität, ein eigenes Gepräge zu verleihen: nämlich den „idealisierten Naturalismus". Seine unmittelbarsten Urheber waren Garrick und Diderot.

Wieder fordern die Verhältnisse der Entwicklung ein weites Ausholen, wodurch es allein möglich wird, den wunderbaren Austausch künstlerischer Einwirkung zwischen den Nationen klarzustellen. Wie in Frankreich, so sieht das 17. Jahrhundert auch in England schon eine bedeutende Schauspielkunst, die jedoch mit Rücksicht auf die Natürlichkeit des Spiels bis auf Garrick sehr überschätzt wird. Die Quellen [1]) verlangen hier wie nirgends ein

vorsichtiges Abwägen von Lob und Tadel, um den historisch richtigen Wert dieser oder jener Größe festzustellen. An die Denkmale, welche die Kritiker englischer Bühnen ihren Helden setzten, wird kaum eine zweite Art der Verherrlichung heranreichen, und liest man von der Natürlichkeit eines Betterton, Booth und anderer, so ist nicht faßlich, was Garrick noch gethan haben soll, um jene zu übertreffen. In der That hatte die englische Schauspielkunst jenen markigen Grundzug reiner Natur schnell verloren, der sich am Ende des 16. Jahrhunderts in dem Spiel der ersten Shakespeare-Darsteller hervordrängte. Corneille und Racine traten gegen den englischen Genius in die Schranken und forderten auch von der englischen Bühne die Verleugnung der Wahrheit.

Barton Baker erzählt in seinem Werk 'The London Stage'[2]) von einer Kunstreise Bettertons nach Frankreich, die in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Bei dieser Gelegenheit sah er Baron spielen und lernte von ihm. „An ideal grandour and a magnificent declamation!“ rühmt Baker an dem englischen Schauspieler — wir sehen Baron in seinen Jugendjahren wieder, wenn der Historiker hierin das Wesen von Bettertons Kunst erblickt. Mit diesem Urteil stimmt die Nachricht eines Zeitgenossen überein, des Colley Cibber[3]), der den Stil des Engländers einen feierlichen nennt, aber doch bekennt, in seinem Spiel habe schon etwas „self-deliver'd“ gelegen. Darin freilich zeigt sich schon der erste Schritt zu einer Darstellungsweise, der das Konventionelle eines gewissermaßen auf Verabredung beruhenden Stiles fehlen würde, und wir erblicken in diesem charakteristischen Schlagwort der Cibberschen Kritik einen Hinweis auf die Prädestination der englischen Schauspieler für den Ausdruck reiner Natur. — In der That mochte dieser Unterschied zwischen Betterton und dem jungen Baron nur ein sehr geringer sein, aber es ist keine Pedanterie, sich auf ihn zu stützen und sich klar zu machen, wie bezeichnend dieses Vorauseilen der englischen Schauspielkunst ist. Es hatte allein in dem Naturell des Engländers seine Ursache, dessen zwanglose Bethätigung durch nichts besser gefördert werden konnte als durch die Gattung der Shakespeareschen Dramen.

Auch in England fand die Bühne durch den Hof einen vortrefflichen Schutz: Karl II. war nach seiner Wiedereinsetzung den damaligen „Restoration actors“ ein freundlicher Herr; zu seinen

Schöpfungen gehören das Drury Lane und Lincoln's-Inn-Fields-Theater. In beiden Häusern, von welchen das letztere 1705 in das Haymarket-Theater überging, sowie auch dort noch spielte Betterton und machte Schule. — Da ist nun die Beobachtung vor allem wichtig, daß in dieser fortan die Gattungen der Rollen scharf zu scheiden sind und daß es in der Beurteilung eines Schauspielers sehr darauf ankommt, wie er Corneille und Racine und wie er Shakespeare verkörperte. Bis auf Garrick, dem die Welt bekanntlich die moderne Pflege des britischen Dichters verdankt, war nämlich das Repertoir der englischen Bühne mehr von den Franzosen beherrscht. Daher kommt, was z. B. aus Cibbers Analysen verschiedener Rollen in der Darstellung eines Betterton, Booth und anderer ersichtlich ist: Man pflegte zwei Stilgattungen des Spieles, von denen die französische überwog, während Shakespeare mehr auf Natur hindrängte; kein Wunder also, wenn wir auch Mischwerk finden und z. B. der französische Einfluß vor Garrick noch keinen ganz natürlichen Othello auf der Bühne erscheinen ließ. Garrick aber, um dies schon hier vorauszuschicken, spielte überhaupt nicht Corneille und Racine, womit das Rätsel, welches seine Natürlichkeit der Kritik des vorigen Jahrhunderts aufgab, wohl als gelöst betrachtet werden kann. Die Thatsache dieser Emancipation des großen Schauspielers von aller Überlieferung ergab sich aus der Prüfung des vollständigen Materials [4]) für Garrick und der abgedruckten Repertoire seiner Zeit, soweit sie die Person des Künstlers selbst angehen. Um so wichtiger scheint dieser Umstand, als im Gegensatz dazu die berühmte Rolle des Cato noch während und nach Garrick „classicaly correct and statuesque" gegeben wurde [5]). — Man sieht die eiserne Konsequenz der Schule! In zwei Richtungen machte sie sich geltend, und die der reinen Natur behauptete nicht eher den Sieg, als bis Shakespeare die Franzosen am Ende des vorigen Jahrhunderts gänzlich aus dem Felde schlug.

Nun muß man natürlich den Ausdruck „Schule" nicht zu streng fassen; es ist gar kein Rede davon, daß seit Betterton das natürlichere Spiel allgemeine Nachahmung hervorrief und alleinige Geltung hatte; an Reaktionen fehlte es nicht, und schon ein Jahr nach dem Tode des Tragöden schimpft der „Spectator" über den steifen französischen Stil: „Trompeten, Trommeln, der König kommt!" — in diesem Lärm liege der einzige Unterschied zwischen

dem Aufzug des Hofes auf einer Bühne zu London und dem im **Théâtre français**, wo der Pomp in aller Stille entfaltet werde. Unter dem „Großen" verstehe man einen langen Mann mit hölzerner Gravität, und die Theaterprinzessin zolle ihrer Schleppe dieselbe Aufmerksamkeit wie ihrem Liebhaber. — Bei alledem ist unverkennbar, daß die Schauspielkunst Englands seit Bettertons Hinweis auf die Natur ihre folgerichtige Entwicklung nahm, weil dem aufmerksam Prüfenden nicht entgehen kann, wie die Genies der englischen Bühne einander die Hand reichten. Die Reaktion geht meist von den Kleinen aus, und der Neid ist ihr Erzeuger — so war es auch damals; wir aber wollen den Fortschritt erkennen, und darum heißt es: zu den Großen aufblicken, die als geistige Führer in der Entwicklung der Schauspielkunst vor uns hintreten!

Bettertons Schüler war Booth, ein Mann, der genau mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in London erschien und nach dem Tode seines Meisters (1710) in dessen Sinne fortwirkte, wenn er ihn nicht gar an Natürlichkeit zu übertreffen suchte. Booth macht den Eindruck, als sei er tonangebender Schauspieler einer Übergangsperiode zu Garrick gewesen, da die Quellen auf seinen Einfluß hinweisen, der sich nach zwei Richtungen geltend machte: Er schuf 1713 das Vorbild des Cato, während unter anderem sein Hamlet der Kritik Veranlassung gab, noch nicht gesehene Charakteristik und Natürlichkeit zu rühmen. — „**Booth with the silver tongue**" war ein geflügeltes Wort und hatte gewiß auf Rollen des französischen Dramas Bezug; aber auch hier muß er sich bemüht haben, klassische Deklamation und Steifheit abzulegen, da der Verfasser eines Schulprologes die kühnen Verse wagte:

'Old Roscius to our Booth must bow
'T was than but art, 't is nature now' —

gewiß übertrieben, denn Cibber, der neben Hill zu den ersten Theaterkritikern seiner Zeit gehörte, tadelt noch immer die schwerfällige Würde und das pathetische Aufschwellen der Rede. Hill dagegen, den Booth mehr als Shakespeare-Darsteller beschäftigte, sagt von ihm: Die Stimme hätte dem Blinden seine Erscheinung, das Antlitz dem Tauben seine Stimme verraten müssen. „**Passion knows more than art**" nennt Hill den Grundsatz, welcher Baron in seiner zweiten Periode und ebenso Booth geleitet habe.

Ohne Frage trug zu diesem Hindrängen der englischen

Schauspielkunst auf die Freigebung der Vernunft und auf natürliche Darstellungsweise die eminente Bildung der großen Schauspieler bei. Nicht ein einziger ist unter ihnen, dem es an akademischer Bildung gefehlt hätte. — Natürlich macht diese keinen Schauspieler, aber sie fördert jeden, der über seine Kunst nachdenkt. So geschah es auch damals, und wir bewundern das aufrichtige Interesse jener Männer wie ihren Fleiß. Daher die vornehme Stellung des Schauspielers in England, daher die Solidität seiner Kunst, die um so wohlthuender anspricht, als sie einen Zug von elementarer Genialität nicht ausschloß. — Nicht der Hof allein, auch Männer wie James Thomson und Alexander Pope hielten zur Bühne. Jenen wußte Hill 1735 für die Gründung einer theatralischen Akademie zu gewinnen. Ein diesbezüglicher Brief [6]) erschließt uns die interessante Gedankenwelt des damaligen England und beweist im Gegensatz zu heut, daß der praktische Sinn und das frische Zugreifen dieser Nation sich auch künstlerisch für edle Zwecke geltend machte. Da wird nicht erst theoretisch debattiert, wenn Hill an Thomson schreibt, sondern da heißt es kurz: Das sind Mängel, hier meine Vorschläge zur Besserung, und nun ans Werk! Darin liegt etwas Eigenes: Energie und Nüchternheit auch bei idealem Aufschwung der Gedanken. — Wenn nun der Plan einer Akademie selbst nicht ausgeführt wurde, so waren Gründe vorhanden, welche dieser Ansicht über den Charakter des englischen Kunstlebens nicht widersprechen. Hätten wir Deutschen ebenfalls wenig geredet und flotter zugegriffen, so wäre ein Nationaltheater früher erstanden; aber Selbständigkeit und energisches Anpacken war es nicht, was wir fremden Nationen absahen.

Die Engländer kennen bis auf wenige Versuche, unter denen nur der 'Essay on the art of acting' von Aaron Hill hervorragt, keine Theorie der Bühnenkunst. Die Schauspieler erzogen sich von jeher gegenseitig, und scharfe Laienköpfe, welche ihre Kunst zum Gegenstande des Nachdenkens machten, korrespondierten mit ihnen oder flochten in die Geschichte des Theaters geistreiche Analysen der beliebtesten Rollen. Hill ging mit dem Beispiel der lehrhaften Korrespondenz vorauf. Mrs. Cibber, die Gattin des Kritikers und Historikers, sowie Garrick hießen die Empfänger seiner Briefe; wahre Evangelien der reinen Natur! Sie dankten ihren Ursprung dem Spiele Garricks, der also gebend und nehmend vor dem Theoretiker stand. Diesem wurde nur deutlicher bewußt, was das

Genie blindlings vor seinen Augen schuf, und die Fixierung des Beobachteten war die ganze Theorie. — Sie wuchs um die Mitte des Jahrhunderts zu einer förmlichen Litteratur an, denn diese Art, eine „praktische" Theorie zu schreiben, fand Anhänger: Diderot leistete in dem Briefwechsel mit den Schauspielerinnen Voland und Jodin, Voltaire aber in Zuschriften an die ersten Mitglieder des Théatre français bedeutend mehr als viele andere Theoretiker mit ihrem Phrasengedresche. Das geringste Aperçu eines Voltaire ist oft wertvoller als eine Abhandlung, und welches Vergnügen, wenn ihrer mehrere in der leichten Form seines Witzes wie ein Flockengewirbel dahingehen! Er packt den Leser und verleiht selbst dieser Materie so unwiderstehlichen Reiz, daß man immer wieder ausrufen könnte: Mehr, mehr — aber nein, darin liegt ja schon alles! Und nun die Deutschen. Auch bei uns ist die Schauspielkunst in Briefen teils an wirkliche, teils an fingierte Persönlichkeiten behandelt worden, nicht mit dem Esprit des Franzosen, dessen leichter Ausdruck nur Lessing glückte, sondern schwerfällig, grübelnd. Bei alledem ist klar, daß diese Art der Theorieschreibung fruchtbarer war als die trockene Form der Lehrbücher. Dafür spricht der Briefwechsel Lessings mit seinem Bruder Karl, M. Mendelssohn und Fr. Nicolai. In der Form des fingierten Briefes boten Jos. v. Sonnenfels und J. J. Engel Muster von theoretischer Darstellung, deren Methode uns noch beschäftigen wird.

Wenn aber jemand in dem damaligen England berufen war, eine ansprechende Theorie der Schauspielkunst in dem überlieferten Stile eines Lehrbuchs zu schreiben, so mußte es Hill als Bühnendichter, Kritiker und Direktor des Drury-Lane-Theaters sein. 'The truth is wholly built on nature' — das ist der Grundsatz, von dem er ausging, und zwar ein neuer, denn es fehlt ein Wort: — beautiful! Ob Hill es mit Absicht fortließ oder nicht, thut nichts zur Sache; in beiden Fällen ist gewiß, daß er auf die Veredlung der Natur nicht dasselbe Gewicht legte wie ein französischer Theoretiker, der nie die 'belle' nature vergessen hätte. Hills 'Essay on the art of acting' erschien 1745, war also gewiß von Garrick beeinflußt, der damals schon in London gefeiert wurde. Beide Männer standen im Verkehr, und so ist es nicht auffällig, daß ein hervorstechender Zug in Garricks Eigenart von Hill theoretisch behandelt wird: die künstlerische Beherrschung der Muskulatur. Der Tragöde war bekanntlich der größte Mimiker aller Zeiten und

wußte im Ausdruck des Gesichtes wie in der Haltnng des Körpers jeden Charakter festzuhalten. Hierauf legt der Theoretiker besonderes Gewicht, spricht über die Behandlung der Muskeln und giebt für den Ausdruck einzelner Affekte manchen feinsinnigen Wink. — Hills Schrift, als Ergebnis seiner praktischen Erfahrungen, ergeht sich nicht nach französischer Manier in Spitzfindigkeiten, sondern legt offenbar das Hauptgewicht auf die Nutzanwendung seiner Regeln in Monologen, welche dem Ganzen beigefügt und zur Übung empfohlen sind. Diese oft nachgeahmte Methode erweist sich auch heut noch als praktisch und zeitigt bei Privatlehrern oder auf Hochschulen reiche Frucht — freilich die Regeln haben wir ganz aufgegeben und studieren nur Beispiele. — Als ein Kuriosum des 'Essay on the art of acting' sei noch erwähnt, daß Hill in einem Anhang die wissenschaftliche, aber nicht künstlerische Gastrolle eines Muskel-Anatomen giebt. Sie ist zum Glück einzig in ihrer Art, denn diese Absicht, geistreich zu erscheinen, hätte manche Theorie noch ungenießbarer gemacht. Hill wollte offenbar mithalten in einer Zeit, wo die Naturwissenschaft regierte.

Nützlicher war es, daß dieser seltene Kenner der Schauspielkunst eine theatralische Fachschrift 'The Prompter' begründete, die zahlreiche Nachahmungen hervorrief. Ganz neu freilich war Hills Unternehmen nicht, denn die englische Bühne wurde schon in Steeles und Addisons Wochenschriften kritisiert. Aber der 'Prompter' hatte darin seine besondere Bedeutung, daß er die Gegner Garricks niederfocht und der reinen Natur zum Siege verhalf. — Unter den späteren Zeitschriften der englischen Bühne ragten hervor: 'The theatrical Monitor', 'The Coventgarden Chronicle' und als instruktivste Bells 'Dramatic Censor', worin Rollen wie Hamlet, Richard III. und andere analysiert werden, natürlich nach Garricks Musterspiel. Diese Schriften erschienen zu einer Zeit, als der englische Tragöde endlich auch in Deutschland verdiente Würdigung erfuhr — also seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Wir finden zwar keinen sicheren Anhaltspunkt für die Behauptung, daß jene Theaterjournale seit dem 'Prompter' auch im Auslande für die Entwicklung der englischen Schauspielkunst Aufmerksamkeit erregten, aber die Lektüre der „Hamburgischen Unterhaltungen" seit 1766 läßt es stark vermuten. Für die Berichte über Garrick und seine „Revolution" gab es schwerlich eine bessere Quelle als jene Zeitschriften. Auch Lichtenberg ist später gewiß nicht an

ihnen vorübergegangen, als er die Bühne Londons studierte und Garricks Kunst in den Bildern seiner Feder festhielt[7]). Ferner mußte schon die Übersetzung von Steeles und Addisons Wochenschriften in Deutschland der theatralischen Kritik Beispiele von unvergleichlicher Bedeutung an die Hand geben. Nach ihrer Manier sehen wir die kritische Besprechung der deutschen Bühne Platz greifen in fast allen Zeitschriften, welche sich an die Namen litterarischer Größen knüpfen; sie schied dann wie in England aus, um gesondert in zahllosen Bühnenschriften behandelt zu werden. An einem Register derselben kann nichts gelegen sein, da die Flut von Theaterjournalen weder die Lust noch das Pflichtgefühl des Bühnenhistorikers wecken könnte, jene traurigen Wahrzeichen geschwätziger Zeitvergeudung aufzutischen. — Wenn wir die „Berliner Litteratur- und Theaterzeitung" im vorigen Jahrhundert ausnehmen und auf ihre Kupfer von Chodowiecki verweisen, so ist hier alles gethan. Ähnliches wie die Journale leisteten die Theaterkalender; aber aus ihrer Reihe heben wir auch nur einen hervor, der eine gewisse litterarische Bedeutung hatte: Es ist O. Reichards Gothaer Theaterkalender, von dem später noch einmal die Rede sein wird.

Hills Verdienst um die englische Bühne trat vielleicht anmaßender hervor, als es sollte, wenn man ihm das Wirken seines Zeitgenossen Colley Cibber an die Seite stellt. Auch dieser Mann nahm einen großen und eigentlich mehr unmittelbaren Einfluß auf das Theater, weil er als Schauspieler für seine Kunst und besonders für das Wesen der Regie seit frühester Jugend thätig war. Sein Schaffen ist weniger an hervorragenden Einzelleistungen als an der Intensität zu messen, mit der Cibber arbeitete, um schließlich ein tüchtiger Fachmann zu werden. Bedeutend war sein kritischer Blick, den die eigene Lebensbeschreibung[8]) in seltener Klarheit zeigt. Sie prüft die Bühne von Betterton bis Garrick, und auch diesen verkannte er nicht, wie Hill in seinem 'Prompter' ihm fälschlich verwirft, da er die Fähigkeiten des Tragöden rühmt. Wenn Cibber ihn bei Seite drängen wollte, geschah es offenbar aus Neid, aber nicht, weil es ihm an Urteil über seine Kunst gebrach.

Einen besseren Lehrer als Colley Cibber hätte Lessing nicht wählen können, um sich über die Entwicklung der englischen Schauspielkunst zu orientieren — eine Thatsache, die bis jetzt noch

keine Beachtung fand und für die Bildung des deutschen Kritikers gewiß von Wichtigkeit ist. Den Beweis liefert ein Brief an Moses Mendelssohn vom 18. Dez. 1756.

Cibber schwang sich bis zum Direktor des Drury-Lane-Theaters empor und leitete es in einer der glänzendsten Epochen, welche diese Bühne sah. Freilich dankte sie nicht ihm allein die geistige Urheberschaft ihrer Triumphe, aber seine Lebensbeschreibung zeigt bei aller Anspruchslosigkeit, daß er die Seele des damaligen Ensembles war. Die Engländer hatten ein Regiesystem, welches in Deutschland nie recht Boden fassen wollte: — das Wesen der 'associety'. Diese setzt sich aus den menagers zusammen, von denen jeder die Rolle eines künstlerischen Beirats hat, während der Direktor unter Wahrung seines eigenen Willens die Stimme der Entscheidung führt. Der Segen solcher Regieführung ist: Stil und künstlerische Einheit des Ensembles. Es ist ein Irrtum, den allein als Führer an der Spitze eines Theaters gelten zu lassen, der mit Willensschroffheit nur seine eigenen Ideen durchführt. Den größeren Künstler verrät der Einsichtsvolle: bereit, die Meinungen anderer zu prüfen, denen annähernd die geteilte Stimme der Kritik entspricht. Feinsinnige Verarbeitung fremder Ratschläge bietet dem tüchtigen Bühnenleiter noch hinreichende Gelegenheit, seine künstlerische Eigenart zu bethätigen, und trifft auch wohl in der Regel, was der gute Geschmack fordert. — Das Resultat gemeinschaftlicher Arbeit ist, wie schon Cibber versichert, eine „glückliche Zeit" für die Bühne. Er selbst, Dogget und Wilkes*) bildeten das erste führende Triumvirat der englischen Bühne, welches sich immer wieder ergänzte und so auch die Namen eines Booth und Garrick aufzuweisen hatte. „Sie standen Schulter an Schulter," sagt Baker von den ersten Mitgliedern des Drury-Lane und zwar 'in respective**) merit'. Wer wollte das respective hier mit einem Worte wiedergeben? Darin liegt eine Charakteristik, über die man Bogen schreiben könnte, um der größtenteils so liederlichen Regieführung unserer Tage vor Augen zu führen, wie weit sie von dem Ziel des einheitlich geschulten Zusammenspiels entfernt ist. Dieses eine Wort erzählt uns von der künstlerischen

*) sc. Wilks.

**) respective, nicht zu verwechseln mit respectable: achtbar.

Feinheit maßvoller Schauspieler, die alle: einer auf den anderen Rücksicht nahmen und die gute Wirkung des Ganzen über hervorragende Einzelleistungen stellten. Es ist auch sehr bezeichnend für die englische Schauspielkunst damaliger Zeit, daß sich nirgends die sonst so häufige Klage über das anmaßende Hervortreten einzelner Künstler findet. Dies pflegt auf Kosten des Ensembles zu geschehen und ist das sicherste Zeichen oberflächlicher Regie. Dadurch aber, daß Männer wie Booth und Garrick auch menagers waren, lag es in ihrer Hand, als Träger der Hauptrollen jede Vorstellung nach ihrer künstlerischen Individualität abzutönen. Auf diesem Wege drang auch die reine Natur durch, da Garrick, obwohl selbst noch ein Anfänger, die Unterweisung der Schauspieler übernahm[3]) und im Winter 1747/48 schon menager am Drury-Lane-Theater wurde.

Der Tragöde ist den Deutschen als Darsteller aus der Theatergeschichte bekannt. Es kommt hier nur darauf an, die historische Bedeutung seines Einwirkens auf die Theorie der Schauspielkunst zu erfassen. Einzelne neue Züge der Charakteristik bietet allerdings die noch nicht erschlossene Quelle 'Garrick ou les acteurs anglais' von Sticotti. Eine Schrift von Th. Becket: 'A letter to David Garrick' ist auch unberücksichtigt geblieben, bietet jedoch nichts, was die Kenntnis von dem Wirken des großen Schauspielers erweitern könnte. Endlich verweist Lichtenberg in seinen „Briefen aus England" (1776) auf eine Theorie, welche ein Unbekannter dortselbst um 1775 von Garricks Spiel zu abstrahieren plante. Leider war sie nicht zu ermitteln. Es ist fraglich, ob sie jemals geschrieben wurde; vielleicht aber existirt die Theorie wirklich und bietet noch einen interessanten Fund*).

Schon die vorstehende Betrachtung der englischen Bühne wird gezeigt haben, daß die Annahme ein Irrtum ist, Garrick habe ohne jede eigene Vorbereitung die natürliche Darstellungskunst ins Leben gerufen. Als ihr Urheber nämlich in diesem Sinne wird er von uns Deutschen angesehen, während sein Wirken in der That nur die notwendige Konsequenz der ganzen Entwicklung seit Betterton, die endliche Entfesselung der reinen Natur war. — Was aber will der Begriff „reine Natur" hier sagen? Schon einmal hat diese Frage uns beschäftigt; doch kann sie später im

*) Meine Bemühungen am British Museum waren vergebens.

Sinne Lessings nicht erledigt werden, ohne daß Garricks Kunst ihrem innersten Wesen nach ergründet würde. Er war kein roher Naturalist; er war wohl ein Schauspieler, der in blinder Schaffenslust die Charaktere zu entwickeln schien, wie es sein Genius von Augenblick zu Augenblick der Seele eingab, und doch ließ er nie dem Temperament die Zügel schießen, blieb Garrick, wenn er Hamlet war, in der Vernunft. Entäußerung seiner selbst in der zwanglosen Hingabe an die Natur, aber Achtung vor den höchsten Gesetzen der Kunst: Maß und Geschmack — das waren die Zaubermittel, mit denen er seine Hörer bannte. Zu lernen waren sie nicht, und von Regeln, welche der Kunst Garricks entwuchsen, kann doch eigentlich nicht die Rede sein. — Wenn Baker sich widerspricht, indem er leugnet, daß Garrick Schule machte, dann aber seine Nachahmer nennt, so ist dies sehr begreiflich: Schauspieler konnten dem Meister folgen, wenn sie das Wesen seiner Kunst sich klarlegten, um ihm so gut nachzueifern, als angeborene Fähigkeit es zuließ. Von ihm zu lernen aber vermochten sie im eigentlichen Sinne nicht, wenn auch die Analyse der Theorie das Verständnis für Garricks Darstellungsweise im allgemeineren Sinne fördern mochte. — Was der Franzose des 18. Jahrhunderts als das Wesen reiner Natur ansah, war eher lernbar, weil sein Geschmack selbst in dem äußersten Zugeständnis an die Natur noch immer an der bestimmteren Form des Schönen festhielt. Der Engländer aber begnügte sich, mit einer gewissen Mäßigung das Gebot des Geschmackes zu erfüllen. Dieser Unterschied war in der Verkörperung des Spieles wohl oft schwer ersichtlich; dem Prinzip nach müssen wir ihn aufrecht erhalten, um einzusehen, daß die reine Natur der englischen Schauspielkunst dem bloßen Naturalismus näher stand. Anderseits hieße es zu weit gehen, wollte man beider Wesen identisch heißen; in prinzipieller Hinsicht waren sie es nie, wenn auch die zügellose Praxis gewisser Zeiten diese Annahme hervorrufen mag.

Wie Davies[10]) und andere berichten, war Garrick dramatischer Lehrer bis zu seinem Tode. So wurde die an sich nicht lehrbare Natur durch gemeinsames Rollenstudium vom Meister in die Schüler gepflanzt. Überlieferung machte sie dann zum Wesen der Schauspielkunst. — Was Garrick im einzelnen als Lehrer leistete, bezog sich auf die Mimik und die Kunst des Individualisierens. Jene hat er mit bewußtem Gegensatz zur Antike

ausgebildet. Das Festhalten der Charaktermiene war ein bedeutender Fortschritt, den die Schauspielkunst nach Garricks Vorbild machte. Hill wußte die schon besprochene Gabe des Tragöden leicht faßlich als Regel zu verwerten: Das Gesicht muß die Idee des Affektes ausdrücken und den Grundzug des Charakters wie einen Begriff festhalten. Dieses Hauptprinzip der Mimik findet sich zuerst in der 'Art of acting' und wurde seitdem in verschiedenen Aussprüchen wiederholt aufgestellt. — Hinsichtlich der Geberdensprache des großen Meisters wird man wohl Erich Schmidts Anschauung nicht beistimmen können, die er in seinem „Lessing" ausspricht[11]): „Auch Garrick, wenn man z. B. den Macbethbildchen trauen darf, malte stark mit weitausholenden, Hogarthischen Schlangenlinien und war von der Tanzmeistergrazie — die Luft von sich wegzurudern oder, wie Lessing einmal sagt, mit den Armen „krieplichte Achten" zu beschreiben — schwerlich ganz frei." Die im Bildnis erstarrte Geberde verliert immer an Natürlichkeit, und die Stellungen des Schauspielers werden idealisiert. Man betrachte die zahlreichen Stiche Ifflands oder anderer Größen, wie Ludwig Devrients — nichts als schöne Linien nach dem Gesetz der französischen Plastik! Also ein Bild beweist nichts. Garrick bewegte sich vielmehr und sprach beispielsweise als Richard III., wie dieser selbst es ohne Zweifel that — so urteilt der englische Bühnenhistoriker Doran[12]), und Ähnliches bezeugen auch die anderen Quellen. — Garrick war es endlich, der die Bühne als Platz des wirklichen Lebens dem Spiel vollkommen freigab. Seit dem Auftreten dieses Künstlers galt es nicht mehr als verpönt, dem Zuschauer den Rücken zu kehren und anders als in das Parterre hinab zu sprechen. Außer in Zeiten kurzer Reaktion, wie in Deutschland der Zeit der Weimarischen Goethe-Schule, waren die Schauspieler aller Nationen von nun an von jedem derartigen Zwang befreit.

Leider bleibt uns die Überlieferung von Garricks Kunst sehr vieles schuldig, wo sie sich mit ihm als Darsteller des Lustspiels beschäftigt. Die Nachrichten sind auch sehr widerspruchsvoller Art, und das Dunkel, welches über diese Thätigkeit des großen Schauspielers gebreitet ist, läßt sich nur wenig lichten. Wenn der Kritiker Chesterfield, als Gewährsmann Dorans[13]), ihn kurzweg „poor" in der Komödie nennt und Doran auch den Schauspieler

Quin*) über den großen Rivalen stellt[14]), so betrifft dies alle feineren Lustspiel-Charaktere, an denen Garricks Repertoir einen sehr bemerklichen Mangel zeigt. Seine derbniedrige Komik aber rühmt der Bühnenhistoriker Doran[15]), welcher auf diesem Gebiet die besondere Gabe der „mimicry“ und „imitation“ bewundert. Lichtenberg[16]) analysiert seine Kunst in der Rolle des Sir John Brute in Vanbrughs 'Provoked wife' so vortrefflich, daß man den Schauspieler vor sich sieht. Es ist gewiß, daß Garrick auch als Darsteller derber Komik maßhielt und natürlich war; er bot offenbar eine reiche Abwechslung in der Charakteristik solcher Rollen und schuf auch nach dieser Richtung ein belehrendes Vorbild von nachhaltigem Eindruck. — Was Garrick in der höheren Komödie als Schauspieler leistete, ist heut nicht mehr zu entscheiden. Die Urteile sind meist ungünstig, und doch ist nicht einzusehen, warum der Künstler darstellerisch nicht genügte, wenn er nach Baker[17]) das Ensemble des feinen Lustspiels hob. Freilich scheint sein Einfluß mehr ein indirekter gewesen zu sein, da Cibber und Quin, offenbar in der Absicht, den Tragöden auf diesem Felde zu schlagen, nach seiner Natürlichkeit rangen, wo er selbst weniger am Platze war. Ihre Bestrebungen teilten sich dem ganzen Ensemble des Drury-Lane mit: familiärer Ton, leichte Ungezwungenheit und feine Einzelheiten der Darstellung werden dem höheren Lustspiel nachgerühmt.

Seit Garrick suchte man ohne Zweifel auf allen Gebieten der Schauspielkunst die Wahrheit des Lebens, und nur im antikisierenden Drama der Franzosen fand sich ihr echter Ausdruck nicht. Im übrigen jedoch vermochte nicht einmal Hogarth mehr die Entwicklung der natürlichen Darstellungskunst aufzuhalten, indem er seine 'Analysis of Beauty' (1754) erscheinen ließ. Zwar wurde diese Theorie, welche die Schönheit wieder auf den Thron erheben wollte, in Deutschland auch der Schauspielkunst empfohlen[18]), aber sie brach sich ebensowenig Bahn wie später die Gesetze Emma Hamiltons**) für plastische Vorstellungen und ähnliche Schriften von geringerer Bedeutung.

Bevor wir den Boden Englands verlassen, noch einen Blick auf die Schauspielkunst nach Garricks Tode! So manches Blatt theatergeschichtlicher Forschungen dürfte uns scheinbar Lügen strafen

*) Nicht mit Kean zu verwechseln.

**) Gattin des Staatsmannes Alex. Hamilton und Geliebte Nelsons.

und jene Erhebung reiner Natur zum Stil der englischen Bühne ein Phantasiestück nennen. Heißt es doch bald nach dem Hingang des Tragöden von John Philip Kemble, daß er die alte Schule aufgerichtet habe. Andere Schauspieler werden wieder natürlich genannt, oder die Kritik stellt sie in die Mitte zwischen beide Richtungen — genug es scheint, als habe Bakers Ansicht über das Fortbestehen der englischen Bühne: **by successive waves of idealism and realism** dauernde Geltung. Diese hier oder überhaupt leugnen, hieße die historische Wahrheit aufheben — und doch blieb das Prinzip der reinen Natur in seinem Recht. So viel Köpfe, so viel Anschauungen über ihr Wesen und so viel Schattierungen, in denen sie Anspruch auf Beifall erhob! Das gilt für die englische Schauspielkunst wie besonders für ihre Schülerin: die deutsche; aber jeder schöpfte mehr oder weniger tief in dem Brunnen, den Garrick erschloß. So war Kemble nach dem Zeugnis[19]) Walter Scotts nur in Römerdramen Anhänger der alten Schule; die beiden Kean sind als natürliche Schauspieler bekannt wie Garrick, und Macready, wenn auch oft als Idealist und Manierist verrufen, bereitete die moderne Schauspielkunst vor bis auf Irving[20]). Dieser weilt noch unter den Lebenden: wie Edmund Kean dem Geiste Garricks nah verwandt. Die Schöpfung dieses Heros der modernen Schauspielkunst war also von Bestand. Sein Einfluß auf Deutschland ruft in das 18. Jahrhundert zurück, erfordert aber zunächst noch die Einkehr in Frankreich.

Baron hatte einst in England gesät — die Ernte war reich, denn sie bedeutete den Nutzen, welcher aus dem Studium Garricks erwuchs: In seine Kunst vertieften sich die Theoretiker Frankreichs. Diderot[21]) war es, der für sie am meisten Propaganda machte.

Als er 1748 seine theatralische Ästhetik in dem Roman '**Les bijoux indiscrets**' begann, war Garrick bereits ein gefeierter Schauspieler, dessen Ruf über die Grenzen Englands hinausreichte, wiewohl ihn noch keine Gastreise die schon damals übliche Siegesbahn des Bühnenkünstlers geführt hatte. Diderot, der wie bekannt als Ästhetiker bei den Engländern in die Schule ging, kritisiert in dem 28. Kapitel des genannten Werkes die französische Schauspielkunst, und wenn er dort einstimmt in den Ruf: „Natur!" — so liegt die Vermutung nahe, daß schon die

Anfänge seiner Bühnentheorie unter englischem Einfluß stehen. Später ist dieser gewiß.

Die 'Bijoux indiscrets' bringen das erste Signal des französischen Kritikers zu einem energischen Bruch mit der Schule des antikisierenden Dramas. Ihm war die Vollführung desselben vorbehalten, soweit er nur als Franzose mit Corneille und Racine brechen konnte. Seine Polemik gilt den letzten Vertretern der Reaktion gegen Baron; es waren Schauspieler, die wohl noch auf Beaubourg und die Tragödin Duclos schworen, trotzdem Adrienne Lecouvreur die letztere schon verdrängt hatte. Dies ergiebt sich aus der Vergleichung französischer Theaterchroniken[22]), von denen hier Cl. J. Dorats Schrift 'La déclamation théâtrale'[23]) hauptsächlich zu berücksichtigen ist: Dort wird die Schule der Lecouvreur besprochen, welche sich an dem Schauspieler Dufresne und den tragischen Darstellerinnen de Seine und Balicourt glänzend bewährte. Ihnen reihten sich Diderots Schülerinnen: Mlles Jodin und Voland an, denen Hippolyte Clairon endlich den Rang ablief. Die Schauspieler Molé und Lekain nahmen sie in ihre Mitte, und mit diesen Erscheinungen schließt eine Epoche des französischen Theaters, in der es nahe daran war, dem Geiste Diderots seine klassicistische Individualität hinzuopfern. Dies beweist die Charakteristik der damaligen Schauspielkunst, welche Dorat als Zeitgenosse entwirft: Die Vernunft wird Herrscherin des Gefühles — das ist der Kern seiner Kritik, worin er gegen Übertreibung des Natürlichen scharf vorgeht: „Die meisten“, sagt Dorat, „beglückwünschen sich, mit ihrem Spiel sogenannte Töne der Wahrheit eingeführt zu haben. Diese starken Töne, ganz verschieden von den vorhergehenden oder folgenden, erscheinen mir zu brüsk, zu springend und fallen fast immer in das Familiäre, das man vermeiden muß ebenso wie die Emphase und das Gigantische.“ Es fanden sich also auch geschmacklose Schauspieler, die nach und nach verstandesmäßige Nüchternheit in naturalistische Spielerei verzerrten.

Dieser Vorgang erklärt sich nur aus Diderots Dramatik: Seine Stücke 'Le fils naturel' und 'Le père de famille' verlangten in Frankreich und Deutschland natürlichen Ausdruck. Der Verfasser gab schon der ersten Ausgabe (1757/58) in zwei Schriften eine Theorie bei, welche den Zweck hatte, die Schauspieler für diese neue Aufgabe zu erziehen[24]). Jene Stücke brachten wie das

englische Familiendrama ohne Künstelei das Leben auf die Bühne und zeigten es in seiner ergreifenden Wahrheit. — Mag die Sprache Diderots in ihrem krampfhaften Suchen nach Natürlichkeit dem heutigen Leser oft lächerlich erscheinen, — was sie damals auf der französischen und deutschen Bühne wirkte, sagt uns Lessing im 84. Stück seiner Dramaturgie, wo er beiden Dramen ewige Lebensfähigkeit zuspricht. Diese kurz abgebrochenen Sätze, diese Laute der Freude und des Schmerzes, und mehr noch: diese Gedankenstriche, welche an das mimische Talent des Schauspielers appellierten — das war neu und so unerhört wie etwa Barons schauspielerische Schöpfung als Cinna. Niemand hat Diderots Stücke besser kritisiert, als der Pariser Volksmund[25]): „Das sind keine Stücke zum Aufführen, denn das ist leichter, als etwas Spielbares"! Gerade darin, so paradox es klingen mag, war das Wesen jener Dramen erfaßt, die, weil sie das Leben selbst sind, Spielerei für den Darsteller schienen, und doch mehr von ihm forderten, als er damals schon ahnen konnte. Der „Hausvater", wie Lessing das zweite Stück taufte, wurde zuerst gegeben und fiel durch. Frau v. Vandeul, Diderots Tochter, führt als Grund die Unzulänglichkeit der Schauspieler an. Wir glauben ihr, weil es in der Natur der Sache lag, daß die Darsteller für ihre Aufgaben nicht reif waren. Auch die spätere Aufführung des 'Fils naturel' mißlang. Allmählich jedoch wuchsen die Schauspieler in Diderots Stücke hinein und thaten schließlich des Guten zu viel, denn der Naturalismus, wie ihn Dorat schildert, war offenbar Frucht jener Dramen und ihrer Nachahmungen, die ebenso platt wie ihre Darstellung wurden.

Unter den wertvolleren Stücken dieser Art brachte auch Beaumarchais' 'Eugénie' (1767) eine Theorie für Schauspieler mit. Es fragt sich nun, ob diese und früher schon Diderots Schriften von 1757/58 auf die Praxis direkten Einfluß nahmen.— Nur eine Annahme kann hier antworten, die rücksichtlich Diderots sogar als Gewißheit gelten dürfte: Seine Theorie bildet den litterarischen Niederschlag alles dessen, was er für die Erziehung des théâtre français gedacht und gesprochen hat. Wir schließen also aus den Schriften Diderots auf seine praktische Lehrweise zurück; nur so fällt Licht in diese und erklärt sich ein Vorgang wie die baldige Niederlage des französischen Naturalismus. Statt daß er auf der modernen Bühne weiter um sich griff, hielt Diderot ihn selbst

nieder. Das lehrt seine Theorie, in deren Widersprüchen sich die Momente finden, welche zum Naturalismus verleiteten und doch wieder sein Ende hervorriefen: In ruhiger Reflexion bringt der Ästhetiker auf die reine Natur; wo aber die Phantasie des Dichters alle trockenen Gedanken wie ein Feuer verzehrt, da giebt Diderot der Natur zu viel Rechte über die Kunst, oder sieht er anderseits nur schöne Bilder, hört nicht Menschen, sondern Götter. Dieser Neigung des Meisters folgte die Mehrzahl der Jünger, weil sie dem französischen Geiste besser entsprach, und so mußte der Naturalismus unterliegen.

Die Theorie der Jahre 1757/58 setzt frisch mit dem Ideal der reinen Natur ein: „Als ich auf dieser Welt mir selbst überlassen, Herr meines Schicksals und frei von Vorurteilen war, da wollte ich einmal Komödiant werden, und man verspreche mir den Erfolg eines Quinault-Dufresne, so werde ich es morgen!" ruft Diderot in der Gestalt des Dorval*) aus. Hatte er doch selbst einmal unter den Bäumen des Luxemburger Parkes eine Zukunft als Schauspieler geträumt[26])! Mit jenen Worten also bricht eine Erinnerung durch, die ihn begeisterte und seine Theorie mit Empfindung durchwärmte: so wahr, so echt, daß man gestehen muß: Ein Künstlerblut schrieb hier für Künstler! Daher auch dieses Hindrängen des fühlenden Theoretikers auf die Freiheit der Natur und das Hinausstürmen des entfesselten Genies über die Grenze philosophischer Mäßigung. — Die Kunst des Schauspielers ist eine freie**) Kunst — dieser Gedanke, den Lessing wohl auch mit Rücksicht auf Ideen[27]) seines Vetters Mylius verarbeitete***), ist die Quintessenz der Theorie Diderots, welche mit seinen Dramen erschien. Die Begeisterung, welche so oft sein Denken und Schaffen beeinflußte, hat ihn erzeugt. Sie riß Diderot auch hier zu unhaltbaren Forderungen hin, die allerdings schon in einer älteren Schrift: 'Lettres sur les sourds et les muets' (1751) vorbereitet liegen. Hierin wird bereits die Macht der Geberde höher als die des Wortes angeschlagen — eine Anschauung, welche Diderot veranlaßte, vom dramatischen Dichter die Angabe der stummen Aktion zu fordern. Darüber jedoch

*) 'Le fils naturel'.

**) Freie = selbständige.

***) Hamburgische Dramaturgie.

ging er hinaus und wollte dem Schauspieler überlassen sehen, was die heutige Bühnensprache sehr häßlich, aber treffend mit dem Wort „Mache" bezeichnet. Wohin diese führt, weiß jeder Kenner der dramatischen Kunst, und hier sehen wir an Diderot ein Beispiel vor Augen, daß sie sich geradezu als theoretisches Princip sehr bedenklich verirren kann: Den Höhepunkt einer leidenschaftlichen Scene soll der Dichter nur skizzieren, der Schauspieler aber nach heutiger Bühnensprache das Letzte geben: die wirren Reden nämlich, die absterbenden Töne und halb erstickten Laute. Und weiter heißt es: „Wir sprechen zu viel in den Dramen"; man müsse einzelne Stellen der Ausführung des Schauspielers anvertrauen: „In der Singstimme lässet der Musicus einem Sänger die freie Anwendung seines Geschmackes und seiner Fähigkeit. Er begnügt sich, ihm die vornehmsten Intervalle eines schönen Gesanges vorgeschrieben zu haben. Der Dichter sollte es ebenso machen, wenn er seine Schauspieler hinlänglich kennt", übersetzt Lessing in seinem „Theater des Herrn Diderot" (1760), leider ohne einen Kommentar zu dieser sonderbaren Forderung des Ästhetikers.

Schon die ersten Anfänge von Diderots Theorie brachten eine Abschwächung des Naturprincips, aus dessen weitschweifigen Erörterungen nur obiges Hauptmoment hervorgehoben wurde, weil die schauspielerische Freiheit im eigensten Sinne Leitmotiv der modernen Theorieschreibung wird. — Diderot blieb mit einer gewissen Neigung für malerische Aktion auf dem Boden der französischen Klassicität. Seine Ideen gleichen in vieler Hinsicht den Schönheitsprincipien des Cahusac, der 1754 den Artikel „Tanz" für die Encyclopédie française geschrieben hatte, und setzen sich fort in den Schriften des Noverre: 'Sur la danse' (1760) und 'Sur l'art de l'imitation' (1767). Die erstere von beiden Abhandlungen übersetzten Lessing[28]) und Bode. Der berühmte Choreograph behandelt darin auch die Schauspielkunst und hält bei aller Freude an der Natürlichkeit das Ideal der antiken Geberdensprache aufrecht. Eine genaue Prüfung findet den zusammenhängenden Gedankengang dieser Schriften, denen auch Marmontels schon erwähnter Artikel*) „Deklamation" beigezählt werden muß. Diese Litteratur repräsentiert die Reaktion gegen den Naturalismus, und Diderot selbst gab ihr mehr nach, als sein Streben nach reiner Natur verständlich macht. Um

*) In der Encyclopédie française.

1757/58 gesteht er dem Tragöden noch die Maske zu, und seine spätere Theorie schwärmt gelegentlich von einem malerischen Heldentode oder verbietet den einfachen Ausdruck selbst alltäglicher Banalitäten bei Corneille und Racine. Aber das sind nur Ideen, nicht Ansichten; der Phantast sprach vieles, wovon der Philosoph nichts wußte.

In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts trat ein Ereignis in der Bühnenwelt ein, welches den Eifer Diderots für die natürliche Schauspielkunst wiederum mit aller Macht erregte: Die Reise Garricks nach Italien und Frankreich. Paris besuchte der Tragöde zuletzt, 1765. In diese Zeit gehören alle die Anekdoten, welche den packenden Realismus des großen Schauspielers und seine unvergleichliche Mimik rühmen. Damals fand ein Wettstreit zwischen der Clairon und Garrick statt; alle Salons nahmen die Gefeierten auf, und ihre Leistungen dienten für Diderot wie Melchior Grimm förmlich als Gegenstand der Experimental-Psychologie.

Das ernste Ergebnis dieser Studien zeigt sich in Diderots 'Observations'[29]) über das oft genannte Werk 'Garrick ou les acteurs anglais' von Sticotti (1770). Der Verfasser dieser Schrift bemüht sich, nach dem maßgebenden Spiel des englischen Tragöden die alte Frage der „Empfindsamkeit" zu erledigen. Diese Aufgabe war um so undankbarer, als der Versuch, sie allgemeingiltig zu lösen, in den Augen Diderots mißglückte. Seine Kritik weist die Abhandlung zurück und betont in jener Frage sehr entschieden den französischen Standpunkt: Die Helden des Corneille und Racine werden anders gespielt als die des Shakespeare, und ihre Leidenschaften sind ganz verschiedene — das ist die Summe der 'Observations'. Dennoch geht aus dieser Abhandlung hervor, daß Diderot von der englischen Praxis für seine Theorie gewann; er vertiefte seine Beobachtungen in der Schrift 'Le Paradoxe sur le comédien', die in Form eines Dialoges 1773 erschien[30]).

Beide Abhandlungen Diderots bestehen zum großen Teil nur aus Erwägungen über die 'sensibilité', sind aber in dieser Hinsicht gewiß das Bedeutendste, was die Theorie des vorigen Jahrhunderts aufzuweisen hat. Es liegt wohl in der Natur des Gegenstandes, daß der Ästhetiker hier in Grübelei verfiel. Das Wühlen seines scharfen und doch oft durch künstlerische Sinnlichkeit beeinflußten Geistes äußert sich in Widersprüchen, welche in diesem

Zusammenhange keinen Anspruch auf Darstellung erheben können. Diderots Streben, das klägliche 'je ne sais quoi' der Ästhetik in diesem Punkte zu bewältigen, ist desto wunderbarer, als er schon in der Theorie von 1757/58 geäußert hatte: „Der Philosoph soll seinen zergliedernden Scharfsinn weglassen, wo die Empfindung das Beste thut. Die Schauspieler werden nicht durch Regeln, sondern durch etwas ganz Anderes geführt und erleuchtet, das weit unmittelbarer, tiefer, dunkler und gewisser ist" — also nicht bestimmbar! Gerade dieser paradoxe Ausdruck des Unergründlichen zeigt, wie tief Diderot das Wesen der Schauspielkunst als etwas im letzten Grunde nur Fühlbares erfaßt hatte. — Und doch begeisterte nun das Spiel Garricks und der Clairon den Denker zu einer förmlichen Anatomie der künstlerisch schaffenden Seele: Die Tragödin gab ihm zunächst den Gedanken des „Idealmodells", dessen Forderung der Ästhetiker in seiner Theorie ausspricht. Der Schauspieler soll das Ideal seiner Rolle ersinnen und sich ihm zu nähern suchen. Dieser Vorgang, so lehrt es die Clairon, wird ihn im ersten Augenblick erregen, dann aber wird die Seele ruhig — „sie besitzt sich*), sie wiederholt fast ohne innere Erregung". — Hieran schließt sich die Frage über den Vorzug des leidenschaftlichen „Naturschauspielers" oder eines solchen, der mit kühl bemessendem Verstande seine Rollen darstellt. Diderot entscheidet sich für diesen, weil er sich seines Spieles in jedem Augenblick bewußt und immer Herr der Empfindung ist, während jener oft nicht weiß, was er thut. Der Naturschauspieler hängt von seinen Stimmungen ab; er spielt eine und dieselbe Rolle heut gut, morgen schlecht. Der Darsteller aber von kühlem Verstande wächst in seiner Rolle mit jedem Male, bis sie „steht"; schlechte Laune weiß er mit Kunst und Routine zu bemänteln; die Gleichheit seines Spieles in wiederholten Rollen schätzt Diderot als das Bestehende der transitorischen Kunst. Die Beherrschung der Leidenschaften verlangt der Theoretiker, da er eingesehen, daß die schnell wechselnde Mimik Garricks sie voraussetzte. — Von dem einzelnen wandte sich Diderot in dieser Frage zum Ensemble und brachte nach italienischem Muster jene Proben auf, in denen bis auf den heutigen Tag passive Empfindsamkeit gegen den dichterischen Affekt unterdrückt wird. Die Arbeit der Proben

*) d. h. sie ist Herrin ihrer selbst.

und ihre Menge stumpft gegen echte Rührung ab und hemmt den Sturm der Leidenschaft. Das Resultat ist künstlerische Abklärung. — So alt ist dieses Verfahren, welches Paul Lindau in seiner Schrift „Vorspiele auf dem Theater" mit Rücksicht auf die moderne Zeit eingehender schildert.

Diderots Theorie beweist auch in geringfügigen Einzelheiten eine so tiefe Kenntnis von dem Wesen der Schauspielkunst, und die Fülle der Beobachtungen ist so unerschöpflich, daß man aus seinen Fachschriften ein Specialstudium machen müßte, um ihm gerecht zu werden. Förderlich auch für die deutsche Schauspielkunst waren Diderots Prinzipien für die Regie, welcher die Konzentration der Handlung vorgeschrieben wird, d. h. ein geschicktes Zusammenführen und Stellen der Schauspieler. Für die Ausgleichung des Spieles zwischen Partnern sowie in größeren Ensemble-Scenen sorgte er nach dem Beispiel der englischen Bühne, und die Leitung der Volksmassen nahm sein besonderes Interesse in Anspruch. Diderot organisierte die Gruppenbildung und das Eingreifen der Statisterie in die Handlung, wie dies auf den Bühnen der Gegenwart geschieht.

Französische Zeitgenossen haben die Theorie des großen Ästhetikers wohl im einzelnen ausgebaut, aber wirklich Originelles findet sich bei ihnen nur in geringem Maße. Ein Auszug von Dorats bereits erwähnter Schrift über die theatralische Deklamation*) wurde zwar in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften"**) auch für deutsche Schauspieler abgedruckt, aber die Correspondence littéraire***) hatte doch recht, die Arbeit leicht und platt zu nennen. Interessant und maßgebend nach der historischen Seite, bleibt sie als theoretische Leistung weit hinter den Schriften Diderots zurück. Nur für das Lustspiel bietet Dorat Vortreffliches mit einer kurzen Besprechung Molièrescher Charaktere. — Neben ihm ragen als Theoretiker noch hervor: L. Séb. Mercier, dessen Abhandlung unter dem Titel „Neuer Versuch über die Schauspielkunst" 1776 von einem Ungenannten†) in Leipzig veröffentlicht wurde, ferner J. B. Nougaret, J. N. d'Hannetaire

*) Im Einzeldruck zum ersten Male: Paris 1759.

**) Bd. V, VI 1776.

***) Bd. VII, S. 169 ff.

†) H. L. Wagner „Neuer Versuch über die Schauspielkunst". Aus dem Französischen des Mercier. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche.

und andere. Der letztere wurde schon als Mitbegründer der dramatischen Lehrpraxis [31]) genannt. — Sein Beweis für die Zwecklosigkeit theoretischer Grübelei fordert Interesse, ist jedoch nicht originell, da seine Gedanken schon in Diderots Theorie der Jahre 1757/58 zu finden sind. Schärfer geprägt bietet sie übrigens Grimm in den Bemerkungen, welche die 'Observations' erläuternd durch die Correspondence littéraire begleiten. Wenn man bedenkt, was Diderots Scharfsinn noch in höherem Alter leistete, ohne doch ein positives Resultat zu erzielen, so muß man diese Sisyphus-Arbeit bedauern. Den Gipfel der Klarheit hatte der Ästhetiker erreicht, als er die Grenze der Theorie erkannte. Die späteren Erwägungen bedeuten trotz neuer, vortrefflicher Einzelheiten im ganzen nur einen Rückschritt, denn zum zweiten Male gewann Diderot jenen Standpunkt nicht wieder. Für die Theorie der siebziger Jahre hatte er nicht einmal seine Gedanken geordnet, wie die 'Observations' es selbst gestehen. — Grimm jedoch, der feinsinnige Kenner französischer und deutscher Schauspielkunst, zog noch elastischen Geistes den ermüdenden Freund nach sich und belehrte ihn auf der Höhe einsichtsvoller Erkenntnis [32]): Die Wirkung jeder nachahmenden Kunst gründet sich nur auf eine Hypothese. Es ist nicht das Wahre, was uns entzückt, es ist der Schein, der sich dem Wahren nähert. Er übertreibt immer, weil das Bild der Phantasie (Diderot: Idealmodell!) großartiger ist, als das Bildnis der Natur. Und was macht nun das Wesen eines Schauspielers von Genie? — „Es ist nicht die Gabe einer leicht erregbaren Empfindsamkeit, in dieser Hinsicht bin ich ganz einverstanden mit unserem großen Philosophen*); aber es ist im Gegensatze zu ihr auch nicht die Willenskraft. Ich kannte Menschen von Stein, begabt zudem mit einer äußerst feinen Geistesbildung, die doch außer Stande waren, auch nur mäßig eine Scene zu spielen. Ein großer Schauspieler ist derjenige, welcher mit dem Talent geboren ist, erhaben über sich selbst zu spielen, und der dieses Talent durch Übung vervollkommnet hat. „Ich weiß recht wohl", spricht er mit Vorsicht weiter, „daß diese Definition nichts Instruktives hat, aber das ist der Fall bei allen exakten Definitionen; man sei damit zufrieden, durch Verallgemeinerung wird man nur mehr schwankende Ausdrücke erhalten,

*) Diderot.

und die kleinen Geister werden glauben, daß man sie wichtige Wahrheiten gelehrt hat, während man nur schwatzte. Was aus einem Menschen einen großen Schauspieler, Dichter, Künstler macht, hat nichts mit allgemeinen Eigenschaften zu thun, sondern mit so feinen Modifikationen, daß wir kaum genug Augen haben, um sie zu bemerken, und noch weniger Bezeichnungen, um sie auszudrücken, daß ihrer eine Spur mehr oder weniger jedoch genügt, um ein Talent aufzuheben oder auf seinen Gipfelpunkt zu führen." Diese Ansichten verdienen hier eine Wiedergabe in der Übersetzung, da sie zu dem Bedeutendsten gehören, was die moderne Schauspieltheorie geäußert hat.

Ein abschließendes Urteil über Diderot führt nur die Klärung seiner Widersprüche mit dem präzisen Ausdruck seiner endlichen und eigentlichen Absichten herbei: In Dramen des Corneille und Racine natürliche Sprache, aber mit Ausschluß des familiären Tones; schöne Posen, und alles in allem der Mensch seiner Rolle nicht sein, sondern nur scheinen. — Fragt man aber nach einem Fortschritt der Theorie bei Diderot, so liegt er mehr in der vom bürgerlichen Drama bedingten Schauspielkunst: Hier fällt die malerische Pantomime fort, und die Sprache mit der unbedingten Forderung der Prosa wird familiär. Hinsichtlich des antikisierenden Dramas steht Diderot nicht höher, als seine Zeitgenossen; doch hierin liegt kein Vorwurf — er blieb eben Franzose, wo er es bleiben mußte. Die französische Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts wurde mit Ausnahme der Schriften Diderots von d'Hannetaire noch einmal zusammengestellt, und in diesem Kompendium tritt so recht deutlich hervor, worin alle Theoretiker mit Rücksicht auf Corneille und Racine sich treu blieben: Es ist der Wunsch einer Veredelung, welche zwar die Natur nicht mehr aufhob, jedoch der Schönheit bis auf den heutigen Tag größere Rechte ließ, als wir Deutschen für die hohe Tragödie sie fordern. Das beweisen noch in der Praxis dieses Jahrhunderts Talma, von dem Goethe lernte, und für die Gegenwart Coquelin, der auch in seiner Schrift 'L'art du comédien' bekennt, die Schauspielkunst sei ihm nur „Identifikation" nicht „Repräsentation" und jede „wirkliche" Wahrheit müsse von der Bühne ferngehalten werden.

Seit Diderot besitzt also die französische Bühne zwei Arten einer Darstellungskunst, von welchen die des bürgerlichen Dramas

ihrem Ursprunge nach als die germanische, ihrer Verbreitung nach als die internationale bezeichnet werden müßte. Die Entwicklung dieser Schauspielkunst in Deutschland wird sich aus Lessings Wirksamkeit ergeben. — Das fremde Element, welches Diderot als Dichter aus England herübernahm, die wohl allgemein menschliche, aber seiner Nation doch weniger eigene Weise schlichter und tiefer Empfindung ließ den Ästhetiker in Konflikt mit sich selbst geraten. Somit sind die Widersprüche in seiner Theorie erklärlich. Dazu kam, daß er als Theoretiker oft die Rolle des Philosophen und Dichters tauschte — eine Thatsache, welche auch unsrer Skizze zu Grunde gelegt wurde. Eine historisch für die französische und deutsche Bühne so wichtige Persönlichkeit wie diese kann nicht tief genug erfaßt werden, um ihren Einfluß auf die Entwicklung der Schauspielkunst erkennbar zu machen. Es ist kein Unternehmen, welches der Geschichte fern bleiben sollte, wenn man sich bemüht, dem Ringen eines seltenen Geistes auch mit Empfindung und nicht nur mit dem nüchtern kritischen Verstande nahe zu treten. Die Schauspielkunst selbst ist nur zu menschlich und Sache des Gefühles, als daß ein Diderot in seinem Wirken je anders könnte begriffen werden.

Siebentes Kapitel.

Lessing.

Un vil métier nennt der Theoretiker d'Hannetaire die Schauspielkunst außerhalb der „Nationen" Paris und London. Mit diesem Ausdruck schmäht er nicht sowohl die materielle und soziale Mißstellung als das geistige Element der Bühnen außerhalb jener beiden Weltstädte. Deutschland wurde hier in eine Mitleidenschaft gezogen, die es nicht minder herabwürdigte als Bouhours' Frage, ob ein Deutscher ein bel' esprit sein könne. Wenn man aber bedenkt, daß d'Hannetaire in seinem theoretischen Sammelwerk noch 1774 jenen Ausspruch that, so lag dies ohne Zweifel an dem Mangel eines klaren Überblicks, welchem sich erst heut das

Schöpfungswerk des deutschen Nationaltheaters öffnet. Lessings Name genügt, um das Urteil des Franzosen wenigstens für Deutschland als hinfällig zu erweisen[1]).

Die theatralischen Lehrjahre unseres Lessing und die Blütezeit Leipzigs als Sitz der deutschen Schauspielkunst im vorigen Jahrhundert fallen zusammen. Um die Mitte desselben war diese Stadt das Elderado der besten Truppen, wohin sie immer wieder durch den Enthusiasmus der Jugend, durch das Interesse der intelligenten Welt und nicht zum wenigsten durch den offenen Geldbeutel eines messelustigen Volkes gelockt wurden. — Als Lessing zum ersten Mal in Leipzig weilte*), war er in seinem Verhältnis zu der Neuberischen Truppe mehr Empfänger als Spender, wie das eigene Geständnis bei Gelegenheit einer Besprechung des „Jungen Gelehrten" offenbart. Er bekennt von der Ausarbeitung des Stückes: „Diese Mühe ward mir durch das dasige Theater, welches in sehr blühenden Umständen war, ungemein versüßt. Auch ungemein erleichtert, muß ich sagen, weil ich vor demselben hundert wichtige Kleinigkeiten lernte, die ein dramatischer Dichter lernen muß und aus der bloßen Lesung seiner Muster nimmermehr lernen kann." In diesen Worten liegt ein Urteil über die Schauspielkunst, mit dem Lessings spätere Ausfälle gegen Gottsched im Widerspruch stehen. Die Beziehungen zwischen der Neuberin und ihrem Diktator waren damals erst zu kurze Zeit gelockert, als daß ein großer Umschwung im Stil der Darstellung sich hätte vollziehen können; vielmehr brachte die Prinzipalin aus jener älteren Epoche schon mit, was Lessing veranlaßte, sie eine Kennerin ihrer Kunst zu nennen. Sie versöhnte das Publikum mit dem Verse, mäßigte das extravagante Agieren, verlieh der trockenen Steifheit Anmut und näherte den verwilderten Ausdruck der Natur. Nach diesem Ausdruck ihres Biographen v. Reden-Esbeck[2]) fand also Lessing eine Schauspielkunst vor, welche zwischen dem Idealismus des antikisierenden Dramas und dem Naturalismus der Staatsaktionen die ansprechende Mitte des Ausdrucks suchte. Von reiner Natur konnte freilich noch nicht die Rede sein, weil das französische Repertoir überwog; aber man begreift, wie falsch die Auffassung ist, Lessing im Jahre 1746 einer Schule der krassesten Unnatur gegenübertreten zu sehen, da sein Angriff auf die klassizistische Tragödie

*) 1746—48.

beweist, daß gerade die Geschicklichkeit der Neuberischen Truppe anregend auf den Dichter wirkte. Der Plan eines neuen Repertoirs war bekanntlich sein erster Schritt gegen den Einfluß der Franzosen. Freilich borgte er von ihnen selbst die Waffe für diesen Kampf, aber was hätte Lessing Besseres thun können, als die Feder Molières aufzunehmen? — In Leipzig begann er noch „Die Juden“, dann folgte in Berlin „Der Freigeist“ (1749), und gewiß hätte die erste natürliche Regung der deutschen Schauspielkunst seine Schaffenslust gesteigert, wäre Lessing nur Dichter gewesen. Aber diese und die folgenden Erzeugnisse des Dramatikers genügten für eine Rückwirkung auf die darstellende Kunst. — Ihre Erziehung zu völliger Natürlichkeit war Lessings Aufgabe, deren Lösung ein künstlerisch-genereller Zusammenhang fast aller Schauspieltruppen wesentlich erleichterte. Schüler der Neuberin und Schönemanns war Koch. Er gründete 1750 eine eigene Truppe und bemühte sich, von der französischen Manier loszukommen, allerdings mit langsam durchgreifendem Erfolge. Bei der Truppe Schönemanns, welche uns 1741 schon unter Gottscheds Einfluß in Leipzig begegnete, fanden sich die Talente zusammen, von denen Eduard Devrient sagt, daß sie eine neue Phase der Entwicklung in der Schauspielkunst herbeiführten. Er meint: die reine Natur! Diese Talente waren Ackermann, Ekhof und Sophie Schröder, die Mutter des großen Karl Ludwig Schröder; dieser wurde als Schüler der beiden ersteren eigentlicher Begründer der natürlichen Schauspielkunst Deutschlands. Im Schoße also der Truppen Kochs, Schönemanns, Ackermanns und Schröders wurde sie erzeugt und durch den Austausch von Mitgliedern zwischen allen Gesellschaften verbreitet. Diese Entwicklung, welche sich in nicht viel längerer Zeit als etwa einem Vierteljahrhundert vollzog, dankt ihren schnellen Fortgang dem energischen Eingreifen Lessings[3]).

Zunächst selbst Schüler[4]) der Neuberin, Brückners, Heydrichs und Kochs, wurde Lessing durch den Verkehr mit Schauspielern und das Studium der antiken Darstellungskunst ein Theoretiker der modernen. Regte ihn Plautus zur Wiedergabe auf der deutschen Bühne an, so später Terenz zur Empfehlung an darstellende Künstler, welche den römischen Dichter mit Kommentaren des Aelius Donatus in deutscher Übersetzung lesen sollten. — Die Beschäftigung mit der Antike ergab im Jahre 1748 die erste

theatralische Fachschrift Lessings: „Von der Pantomime der Alten"*. In theoretischer Hinsicht war sie nur deshalb von Bedeutung, weil ihre Auseinandersetzungen historischer Art ihn veranlaßten, jener alten Kunst mit prüfendem Auge näher zu treten. So knüpfte er, wie dies von jeher geschah, bei dem theatralischen Tanze an und leitete seine Betrachtungen auf die Schauspielkunst über. Dies beweisen die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" (1750)** und die „Theatralische Bibliothek" (1754)***. Von der Überzeugung ausgehend, daß auch die Kunst der „Vorstellung" ihre Regeln haben müsse, wendet sich Lessing zunächst der Untersuchung fremden Materials zu, denn: „Die Kunst zu deklamieren, von den Alten hochgeschätzt, ist verloren" — so klagt auch er, und abermals bietet der Wettstreit des Cicero mit Roscius den Ausgangspunkt des Beweises für Bedeutung und Selbstständigkeit der Geberdensprache. In das Wesen ihres künstlerischen Gebrauches vertiefte sich Lessing mit der Übersetzung von Dubos' Schrift über „Die theatralischen Vorstellungen der Alten". Es ist sehr charakteristisch für ihn, daß dieses Studium die Freiheit seines eigenen Denkens in keiner Weise unterband, da er sich im Gegensatz zu den meisten anderen Ästhetikern von dem Gesetz der antiken Schönheit nicht mehr imponieren ließ, als der modernen Schauspielkunst dienlich war. Ihre Fähigkeit zu theoretischer Behandlung und das Verhältnis der darstellenden Kunst zu den anderen Künsten ist alles, was Lessing an Erkenntnis aus der Antike schöpfte. Belehrung jedoch über das Wesen der mimischen Schönheit fällt hier sehr wenig ins Gewicht, weil er sich den Alten gegenüber in dieser Hinsicht eine so selbstständige Anschauung bildete, wie niemand vor ihm.

Wenn der Aufsatz von Chr. Mylius: „Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst sei" die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" eröffnet, so liegt darin wohl eine gewisse Absichtlichkeit, die für Lessings Stellung zu der Kunst des Schauspielers bezeichnend ist; wenigstens beruht sein theoretisches Verfahren auf der Idee jener Schrift. Mylius begründet sie mit der Thatsache, daß der Schauspieler sich ebenso wie der

*) Hempel XI₂ 841 ff.
**) Hempel XI₁ S. 1 ff.
***) Hempel XI₁ S. 183 ff.

Dichter in fremde Leidenschaften versetzen müsse. Hiermit geht er auf eine ältere Schrift zurück, die schon im Zusammenhang mit dem Wirken Joh. El. Schlegels besprochen wurde: „Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird, daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen ebenso nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben". Dort wird von Mylius bereits die Unzweckmäßigkeit der eigentlichen Regel erwiesen und behauptet, daß der Bühnenkünstler sich nur einen Begriff von der Wahrscheinlichkeit seiner Darstellung zu machen habe, wenn er überzeugen wolle. In seiner späteren Schrift aber weist er alles Handwerksmäßige auf das entschiedenste zurück und bestreitet die Möglichkeit mechanischer Erlernung der theatralischen Kunst. Lessing stimmt im großen und ganzen mit ihm überein, wenngleich seine Bühnenästhetik von pedantischer Theorie nicht frei ist. Der Endzweck, welchen Mylius mit seiner jüngeren Abhandlung im Auge hatte, war die Erhebung der Schauspielkunst unter die Zahl der „freien Künste oder schönen Wissenschaften". Lessing stellte sie in der That zwischen die bildenden Künste und die Poesie.

Wenige Ästhetiker haben der Kritik die Prüfung ihrer Quellen so leicht gemacht, wie der Hamburger Dramaturg. Er selbst deckt sie in den „Beiträgen ...." sowohl wie in der „Theatralischen Bibliothek" zum Teil sogar mit direkter Wiedergabe auf: es sind die Schriften der beiden Riccoboni und Remonds v. Sainte Albine, die oben in ihrem Zusammenhang mit der Theoretischen Bühnenlitteratur Frankreichs besprochen wurden. Die Darstellung ihres Einwirkens auf die Ästhetik des deutschen Theaters erschöpft sich jedoch erst mit dem Einblick in Lessings Theorie. Er verarbeitete hauptsächlich des jüngeren Riccoboni und Remonds Ideen. Schon Danzel[5]) weist auf die Verwandtschaft hin, welche zwischen Riccobonis 'L'art du théâtre' und Lessings erstem thoretischen Versuch „Der Schauspieler" besteht. Diese Abhandlung ist mit ziemlicher Gewißheit in die Zeit um 1754 zu setzen. Schon Karl Lessing sagt[6]) über das Fragment des Bruders: „Es ist auch eine seiner ersten Schriften." — Über die Entstehungszeit sind viele Behauptungen aufgestellt worden. Ganz willkürlich scheint mir Loebells Annahme[7]) für das Jahr 1748, da inhaltlich mit der Abhandlung über die „Pantomime der Alten", auf die Genannte hinweist, kein Zusammenhang besteht. Danzels Ansicht, „Der Schauspieler" sei für die „Beiträge ...." (1754) bestimmt gewesen, ist anzu-

zweifeln. Er sagt[8]): „Auch ist der Anfang des zweiten der im Nachlaß mitgeteilten Entwürfe nichts anderes als eine mit größerer Begriffsschärfe durchgeführte Redaktion des ersten Abschnitts bei Riccoboni, der „Die Bewegung" überschrieben ist." So gewiß Danzel hierin Recht hat, ist doch nicht einzusehen, warum Lessing nicht schon 1750 jene Ankündigung gegeben haben soll, die sich am Schlusse des Auszuges aus Remonds 'Le comédien'[9]) findet; dort heißt es: „Ich hoffe ehestens Gelegenheit zu haben, mich weitläuftiger hierüber zu erklären, wenn ich nämlich dem Publico ein kleines Werk Ueber die körperliche Beredsamkeit vorlegen werde, von welchem ich itzt weiter nichts sagen will, als daß ich mir alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derselben ebenso sicher als leicht zu machen." Die Ausarbeitung des Fragmentes dürfte Lessing bald nach dem Abschluß der „Beiträge..." begonnen haben, als ihn die Übersetzung des 'comédien' beschäftigte; diese Annahme bekräftigt Boxberger, der das Bruchstück in die Zeit bald nach 1754 setzt[10]). Auch Erich Schmidt ist geneigt[11]), es bald nach der Übertragung von Remonds Schrift entstanden sein zu lassen. Was aber besonders die Entscheidung für die Zeit um 1754 geltend macht, ist der offenbare Einfluß der 'Analysis of beauty' von W. Hogarth, welche 1754 erschien, sofort von Chr. Mylius übersetzt und von Lessing kritisiert wurde[12]): „Auch Tanzmeister, Redner und Schauspieler werden die vortrefflichsten Anmerkungen darinnen finden und noch mehrere durch kleine Anwendungen selbst daraus ziehen können." Besonders ein dem zweiten Teil des Fragmentes hinzugefügter Abschnitt: „Chironomie" betitelt, geht entschieden auf die Gesetze des Hogarth zurück. Mit diesen hat es seine eigne Bewandtnis: feindlich gegen die Steifheit der Antike, wünschen sie eine gefällige Bewegung der Arme und und Hände, gehen hierin aber wieder zu weit und fordern daher eine Geziertheit heraus, die ebensoweit vom klassischen Ideal wie von der Natürlichkeit entfernt ist. Lessing hat sogar die berühmte „Wellenlinie" als Vorschrift einer gefälligen Armbewegung von Hogarth übernommen und im „Schauspieler" zur Erläuterung abgezeichnet. — Boxberger sieht Lessing übrigens noch 1767 an seinem Fragment arbeiten, eine Ansicht, die schwer zu teilen ist, weil zwischen Lessings Standpunkt im „Schauspieler" und dem späteren, den er mit Rücksicht auf die darstellende Kunst in seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis der Jahre 1768/69 einnimmt, ein starker

Gegensatz besteht. Es ist nicht anzunehmen, daß der Hamburger Dramaturg seine Ansichten so schnell geändert habe. Jedoch ist es unleugbar, daß der Inhalt des Fragmentes noch auf die Zeit des „Laokoon“ hinweist, weil Lessing sich damals noch bemühte, die Kunst des Schauspielers als eine bildende zu behandeln. Zu dieser Anschauung bekennt sich auch Fr. Muncker*); er setzt die Zeit der Einwirkung aber um weniges später als 1755, da Lessing seine Laokon-Entwürfe begann. Wenn wir hieran festhalten, den Kern der Arbeit jedoch um 1754 setzen und ihre ersten Anfänge bald nach 1750, so sind die Entstehungsphasen des Fragmentes ohne gewaltsames Verfahren bestimmt.

Eine Annahme, welche diese Schrift in den Gedankenkreis des Laokoon zieht, bleibt fern von aller Konstruktion, weil ein derartiger Zusammenhang in der geistigen Geschichte Lessings durch die wechselseitige Befruchtung künstlerischer Ideen auf allen Gebieten erkennbar wird. „Der Schauspieler“ giebt jener Anschauung, welche seine Kunst zwischen die bildenden Künste und die Poesie setzt, in der That den theoretischen Ausdruck. Lessing hat in dieser Schrift die „Zeichenlehre“**) auf die darstellende Kunst übertragen und hiermit schon den Zusammenhang festgestellt, wie er oben behauptet wird. — Erich Schmidt sagt einmal von Lessing und Diderot[13]): „Freundnachbarlich, einer des anderen wert, stehen beide als Beurteiler schauspielerischer Leistungen da, nie übertroffen, selten erreicht. Hätten wir den dritten Teil des Laokoon, so würde die Parallele zwischen Diderot und Lessing in dieser Richtung sich weiter ziehen lassen und auf eine Theorie des Tanzes, der ganzen pantomimischen Kunst sich erstrecken.“ — Warum aber haben wir den III. Teil nicht? Warum kam Lessing in der Hamburger Zeit nicht noch einmal auf den „Schauspieler“ zurück, um das Fragment zu vollenden? Und wirklich: ließe es sich nicht als Ergänzungsschrift zum Laokoon denken? Es muß auffallen, daß Lessing seinen „Schauspieler“ vergaß, wo doch die spätere Benutzung dieses Materiales scheinbar so nahe lag. Aber schon die Paralipomena zum Laokoon beziehen sich fast mit keinem Gedanken mehr auf die darstellende Kunst. — In der Hamburger Zeit fand eben das

*) Privatbrief vom 23. Dec. 95.

**) Unter „Zeichen“ sind die äußerlichen Wirkungsmittel der Künste zu verstehen.

Schematisieren sein Ende, und ein Fragment wie „Der Schauspieler“ galt für den Dramaturgen naturgemäß als überwundener Standpunkt, denn er war Praktiker geworden.

Daß Lessing die Erlernung der körperlichen Beredsamkeit mit seinem „Schauspieler“ „ebenso sicher als leicht“ gemacht habe, wie es in der Ankündigung heißt, kann man nicht behaupten, und er selbst mochte diesen Irrtum wohl bald einsehen. Nirgends findet sich ein Beweis für das Bestreben Lessings, mit seiner Abhandlung auf die Praxis zu wirken. Sie wird nie wieder erwähnt, außer indirekt am Schlusse der Dramaturgie, wo er die unfruchtbare Arbeit einer strengen Theorie einsieht. An Gelegenheit, die Gesetze des „Schauspielers“ geltend zu machen, fehlte es Lessing seit den fünfziger Jahren gewiß nicht, aber sie hätten das gerade Gegenteil von Natürlichkeit erreicht.

Für Lessing selbst hatte jene Arbeit den Wert einer Vorstudie, welche ihm Gelegenheit bot, über die elementarsten Erfordernisse der körperlichen Beredsamkeit nachzudenken. Auch er teilt sie in den Ausdruck durch Bewegungen oder durch Töne und betrachtet jene nach den einfachen Gesichtspunkten: „Tragen des Körpers“ und „Stellungen des Körpers“ im Gehen und in der Ruhe. Seine Äußerungen hierüber sind nichts mehr als theoretische Tüfteleien, die, ohne einen lehrhaften Charakter zu besitzen, nur so viel Interesse beanspruchen, als man dem Ausgangspunkt von Lessings Gedankenarbeit auf diesem Gebiete zollen muß. So wird es klar sein, daß für die Praxis eigentlich nichts gesagt ist, wenn die „natürliche“ Haltung als eine solche bestimmt wird, in der unser Körper die Luft beständig nach einer „Perpendikularlinie“ durchschwebe. Dasselbe gilt von der „verderbten“ und „erkünstelten“ Haltung. Jene soll entstehen, wenn der Körper vorwärts einen spitzen, diese, wenn er einen stumpfen Winkel bildet. Schon dieses Beispiel mag genügen, um darzuthun, daß bei solchen Beobachtungen die instruktive Theorie erst anzusetzen hatte, um ihren Zweck zu erfüllen. Die eigentliche Unterweisung des Schauspielers geschieht erst in dem Abschnitt: „Chironomie“, aber nach Prinzipien, die nicht Menschen, sondern „Drahtpuppen“ erzeugt hätten, wie Lessing von steifen Schauspielern selbst einmal sagt. Der dritte und letzte Teil endlich bringt einige vortreffliche Beobachtungen, jedoch zu früh, weil sie sich auf besondere Feinheiten der Mimik beziehen, ohne daß vorher Wesen und Wirkung der Schauspielkunst in ihren Grundzügen

erschöpfend behandelt wären. Eine weitere Ausarbeitung des Fragmentes würde diesen Mangel wohl beseitigt haben, so aber ist Alles, was Lessing von den Händen und Armen in komplizierter Verbindung zu sagen weiß, nur minderwertig, vorausgesetzt nämlich, daß die Kritik sich hier auf den völlig naiven Standpunkt des lernenden Schauspielers zurückzieht. — Ein zweiter Hauptteil: der Ausdruck durch Töne, wie ihn obige Disposition erwarten läßt, fehlt ganz und ist zweifellos mit Absicht fortgelassen. Nur ein einziges Mal kommt Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie auf diesen Gegenstand zurück, aber auch dort ohne ihn eingehend zu behandeln. Eine Erklärung hierfür bietet Remonds Ansicht in seinem 'Comédien', welche durch Lessings Übersetzung folgenden Ausdruck fand: „Die verschiednen Veränderungen der Stimme, welche aus einerlei Eindrücken entstehen, haben zwar mit einander etwas gemein, allein sie sind auch wegen der verschiednen Sprachwerkzeuge nothwendig unterschieden. Wer daher die Kunst zu recitiren methodisch abhandeln wollte, der müßte ebenso vielerlei Regeln haben, als Arten von Stimmen sind." Die Natur allein könne den Ton vorschreiben und nur die Empfindung sei die Lehrerin der Beredtsamkeit!

Mehrere von Riccobonis und Remonds Ideen haben sich in Lessings Geist zu einem Vorbild verschmolzen, aus dessen tiefsinniger Betrachtung endlich der selbständige Theoretiker hervorging, wie er uns in der Hamburgischen Dramaturgie entgegentritt. Die „Beiträge . . . ." sowohl wie die „Theatralische Bibliothek" waren für sein Hauptwerk und somit für die deutsche Schauspielkunst von großer Bedeutung: Gegensätze und Übereinstimmungen der Ansichtsweise beider Männer, welche das Glück hatten, in Lessing ihren Übersetzer zu finden, trugen dazu dabei, daß er selbst versöhnend zwischen sie trat oder beiden mit Widerspruch begegnete. — Das wichtigste Moment in seiner Stellungnahme zu beiden Autoren ist dieses: In der Schrift 'L'art de l'acteur' des Riccoboni fand Lessing den Grundsatz: keine passive Empfindsamkeit! Remond dagegen lehrte ihn: „Man stellt die Leidenschaften unvollkommen vor, wenn man sich ihren Bewegungen nicht überläßt!" Wer hatte recht? Und wußte nicht jeder seine Anschauung zu begründen? — Nichts konnte schwerer sein, als hier die Entscheidung zu treffen. Aber Lessing folgte weder dem einen noch dem andern, sondern der leitenden Macht seiner eigenen Individualität, die sich hier wie überall

und immer in seinem Denken Recht verschaffte. Er dachte als Deutscher für Deutsche und stellte sich zwischen beide Extreme — doch so, daß er Remond die Hand reichte wie jemandem, dem man bei allem Widerspruch die Anerkennung seines Standpunkts nicht versagen will. Er that es in der richtigen Erkenntnis, daß der Deutsche ein warmes Gefühlsleben habe, wenn er gleich markig genug ist, um sich zu beherrschen. Also die Wärme des Ausdrucks ist es, die Lessing wünscht; sie ist keineswegs vom passiven Zustand der Seele abhängig, sie ist eben das wunderbare Etwas, das auf der Grenze von Natur und Kunst so schwer zu finden ist: der täuschende Ausdruck von Innerlichkeit selbst dort, wo der Schauspieler mit kühlem Verstand die Situation beherrscht. Im Gegensatz hierzu fordert Riccoboni zu wenig, Remond zu viel Gefühl. Das Gesetz der Selbstbeherrschung gilt der französischen Schauspielkunst noch heut als das erste und wird so streng gehalten, daß ein deutscher Zuschauer von Gefühl und Verständnis ganz vermißt, was oben die Wärme des Ausdrucks genannt wurde. — Rücksicht aber mußte Lessing auf das deutsche Gefühlsleben nehmen, weil jedes Publikum den Anspruch hat, sich mit den Menschen seiner nationalen Bühne in gewissem Sinne verwandt zu fühlen. Schon Gottsched hatte darauf hingewiesen, wenn auch nicht mit der Entschiedenheit seines Nachfolgers, der auch in diesem Punkte nichts anderes that, als daß er bei Gottscheds Tendenz anknüpfte: deutsches Fühlen auf deutscher Bühne! — Neu waren nur die Mittel, mit denen Lessing wirkte, neu: der Gedanke, an Stelle des romanischen mit dem Hinweis auf England das verwandt-germanische Element erzieherisch eingreifen zu lassen. Diese Betrachtung des Gefühlslebens nach einer nationalen Scheidung und die künstlerische Rücksicht auf eine solche, wie Gottsched und Lessing sie zweifellos übten, mag wertlos erscheinen, weil sie heutigen Tages der Masse des Publikums kaum mehr verständlich ist. Der Verkehr der Völker wurde reger und intimer; er führte bis zu einem gewissen Grade die äußere Nivellierung nationaler Charaktergegensätze und in künstlerischer Hinsicht ein internationales Einverständnis herbei, an welchem die Bühne großen Anteil nimmt. Der Geschmack des Publikums, das ihr zu Füßen sitzt, ist ausgeglichener als früher, und er allein hat im Ausdruck der Empfindungen, wo sie sich künstlerisch äußern sollen, das Bestimmungsrecht. Somit erklärt es sich, daß ihre Wiedergabe auf der Bühne

nur mehr dem Kenner und der geringen Minderzahl feinfühliger Zuschauer an heimische Charaktereigentümlichkeit gebunden scheint. — Damals aber waren die Menschen des französischen Theaters im Ausdruck ihres Fühlens von Grund aus andere als die Menschen des deutschen Parterres, und wenn ein Remond der Verinnerlichung das Wort redete, so bedeutete diese Stimme in Frankreich nichts. — Wie verhielt sich nun das deutsche Publikum dieser Frage gegenüber? Sein Indifferentismus ist bekannt; es hatte gegen französische Oberflächlichkeit nichts einzuwenden und trug, einmal an sie gewöhnt, auch kein Verlangen nach Gemütstiefe und wahrheitsgetreuer Darstellung der Leidenschaften. So mußte der Deutsche wie ein Kind erst darauf hingewiesen werden, worauf er endlich Anspruch habe, und Lessing that recht daran, die Wiederspiegelung deutschen Gefühlslebens auf der Bühne als Hauptfaktor seiner Reformbestrebungen anzusehen. Sollte der nationale Sinn geweckt werden, so war das beste Mittel zum Zweck, dem Deutschen in die Seele zu greifen. Lessing that es als Dichter und Aesthetiker. Äußert er auch nirgends diese Absicht in seiner Theorie der Schauspielkunst, so ergiebt sie sich doch aus dem ganzen Werdeprozeß des Hamburger Dramaturgen.

Lessings Studium der französischen Theorie könnte in seiner Entwicklung nicht folgerichtiger gedacht werden, denn er schritt forschend von den einfachsten zu den schwierigsten Fragen vorwärts. Er folgte Riccoboni bis auf den völlig naiven Standpunkt herunter, wo der Unterricht für den Anfänger zur Sprache kommt. Sogar das Selbstverständliche fand Lessing hier behandelt, während Remond weniger praktisch, aber mit größeren Gedanken und psychologischer Tiefe an eine höhere Aufgabe des Theoretikers mahnte. Lessing prüfte auch seine Ideen, und gerade deshalb, weil Remonds Verfahren in der Behandlung theoretischer Probleme ihn nicht befriedigte, wurde die Schrift 'Le comédien' für ihn von so großer Bedeutung: Sie machte ihn selbständig, weil sie zum Widerspruch herausforderte, selbständig nämlich in der Art des theoretischen Verfahrens — ein Vorgang, welcher sich schon in der Kritik des 'Comédien' entwickelte. Lessing sagt am Schlusse seiner Übersetzung: „Der Herr Remond von St. Albinne setzt in seinem ganzen Werke stillschweigend voraus, daß die äußerlichen Modifikationen natürliche Folgen von der Beschaffenheit der Seele sind, die sich von selbst ohne Mühe ergeben.“ Lessing jedoch fordert im Interesse

einer vollkommenen Darstellung seelischer Bewegungen, daß der Schauspieler alle besonderen Arten des Ausdrucks von ein und demselben Affekt an vielen Menschen studiere und eine allgemeine Art für sich daraus zusammensetze. Also das fremde Beispiel, nicht die bloße Eingebung soll ihn im Studium leiten, und weiter sagt Lessing: „Wenn der Schauspieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung weiß, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun," so fährt er fort, „auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studiren!" — Wir wissen bereits: Lessings Fragment „Der Schauspieler" blieb der einzige Versuch, diese Ansicht geltend zu machen. Daß er ihn nicht scheute, ist um so wunderbarer, als Lessings Einsicht für das einzig praktische Verfahren theatralischer Theorieschreibung in jener Kritik schon wie ein Ahnen lag: macht er Remond doch die „allgemeinen Anmerkungen" zum Vorwurf, „welche uns leere Worte für Begriffe, oder ein ich weiß nicht was für Erklärungen geben". Er heißt sie zwecklos für den Schauspieler, denn: „Alles dieses sind abgesonderte Begriffe von dem, was er thun soll, aber noch gar keine Vorschriften, wie er es thun soll!" — Wie?! In diesem einen Wort lag der Schlüssel zu dem großen Rätsel: Die Schauspielkunst und ihre theoretische Behandlung! Seine Lösung aber mußte die Summe der Antworten auf dieses — „Wie" ergeben; sie stellte sich als die Frucht von jahrelanger Arbeit ein. Viele Köpfe haben an ihr teilgenommen, aber von Lessing gingen die wichtigsten: eigene und überkommene Gedanken aus und zogen sich gleich einem Faden durch die weitere Entwicklung der theatralischen Theorie Deutschlands. Lessing selbst hat ihn mühsam angesponnen; dann aber, nachdem alles Tüfteln und Schematisieren ein Ende gefunden, führte ihn die Rücksicht auf die Praxis den schnelleren und richtigen Weg. Das Ineinandergreifen von theoretischer und praktischer Erörterung stellte sich bei Lessing als das für alle Zeiten maßgebende Verfahren einer Theorie der Schauspielkunst heraus: es war das — kritische. Dieses Resultat aber ergab sich mit Notwendigkeit aus dem Schaffen eines

Geistes, dem alles, was ihn anzog, zum Gegenstande der Kritik wurde.

Bei aller Selbständigkeit des Hamburger Dramaturgen ist unleugbar, daß Riccoboni und Remond auf sein ästhetisches Gefühl für die Wirkungen der Schauspielkunst einen dauernd bestimmenden Einfluß ausübten. Sie stehen hinter seinem Rücken und warnen vor der Verirrung in einen rohen Naturalismus. Ihnen dankt es die Schauspielkunst zunächst, daß Lessings Prinzip der Naturnachahmung nicht aufhörte, dem guten Geschmack Rechnung zu tragen: So wich seine Ansicht über den Vortrag der Tragödie im Grunde von Remonds Erklärung nicht ab, daß die Majestät der Sprache bei einer natürlichen Rezitation sehr wohl bestehen könne. In der That sucht unsere Bühnensprache seit den Tagen Lessings einen tragischen Ton festzuhalten, welcher die Würde der Dichtung nicht vergißt und doch natürlich klingt. Die freilich stärkere Neigung zur Natürlichkeit führte den Deutschen weiter, er fand die Modulation der dramatischen Sprache, das heißt: er stimmte den Ton nach dem Inhalt des Dramas, er ließ ihn mit der Erhabenheit der Dichtung steigen und mit ihrem geringeren Wert an Würde fallen. Immer feiner wurde das Gehör und forderte die Abstimmung jeder Szene bis zu völliger Deckung von Inhalt und Vortrag: wie schon Remond trefflich zu scheiden weiß: „Wenn Medea nichts als ihren untreuen Gemahl zurückrufen will, so kann sie ganz wohl als eine andere Weibsperson reden. Wenn sie aber die dreiförmige Hekate zitiert, wenn sie mit ihren geflügelten Drachen durch die Luft fährt, alsdann muß sie donnern!" So übersetzt Lessing. — Daß ihn selbst aber solche Betrachtungen zu weiterem Reflektieren anregten, ist gewiß; sie sind die Voraussetzung jener stimmungsreichen Bilder, in denen er die Kunst des Schauspielers festzuhalten wußte. Er hat das Verständnis für die Farben wachgerufen, nach denen in Deutschland der Vortrag einer Tragödie abgetönt wird. In dieser Kunst stehen die Franzosen noch heute hinter uns zurück und werden uns nicht gleichkommen, weil ihre Sprechweise ein unüberwindliches Hindernis bietet. Nicht allein, daß ihre Sprache an sich, wie schon Diderot und andere urteilten, wenig für die Tragödie geeignet ist, weil es ihr an Kraft und Wucht gebricht — die Verse hindern den französischen Schauspieler, Tonfarben zu wählen, welche der Deutsche fast für jeden Satzteil seiner Rolle charakteristisch zu verwenden lernte.

Remonds Forderung an die Darsteller des Lustspiels: „Sie sollen reden, als ob sie außer dem Theater wären und in denselben Umständen" mußte Lessing besonders aus dem Herzen gesprochen sein. Dieser Anschauung entspringt auch der Wunsch nach Prosa wenigstens in der Komödie, denn Remond bemerkt mit beißender Ironie, daß man in Prosa mehr Witz haben müsse, weil ihm dort der Mantel des Verses fehlt. — Eine verzweifelte Wahrheit, die offenbar Lessings Vorliebe für die Prosa nährte. Allerdings gehören Verse nach seiner Ansicht dorthin, wo eine höhere Poesie entfaltet werden soll, und seine Auseinandersetzung mit Houdar de la Motte beweist, daß er im Silbenmaß absolut keinen Zwang erblickte, am wenigsten für den dramatischen Dichter. Aber für die Übersetzung wünschte er wie Gottsched entschieden die Prosa, und über diesen hinaus führte ihn der Kampf gegen die reimenden Alexandriner. Lessing setzte an ihre Stelle den fünffüßigen Jambus als herrschenden Bühnenvers. Diese Neuerung hängt mit seinem Hinweis auf die Natur des englischen Dramas zusammen, dessen Sprache er als diejenige erkannte, welche dem deutschen Bedürfnis nach Klarheit und Energie des Ausdrucks am besten entspricht. Lessing war nicht der erste, dem die Mustergiltigkeit der englischen Bühnensprache für das deutsche Theater aufging. Gottsched vielmehr, dem es nur an Mut gebrach, auch praktisch mit dem alten Zopf zu brechen, ging ihm vorauf. Er äußert nämlich in der „Kritischen Dichtkunst" (1737)*: „Tragödien und Komödien können und sollen von rechtswegen in einer leichten Art von Versen geschrieben seyn, damit sie von der gemeinen Sprache nicht merklich unterschieden, und doch einigermaßen zierlicher, als der tägliche Umgang der Leute, seyn mögen." Vom Reime aber, der ihm unnatürlich auf dem Theater scheint, sagt Gottsched, er klinge immer gar zu studiert und erinnere den Zuschauer ohne Unterlaß, daß er in der Komödie sei. Dann aber heißt es: „In diesem Stücke haben die heutigen Engeländer auch vor den Franzosen den Vorzug, indem sie nach dem Exempel der Alten in vielen ihrer besten Tragödien nur ungereimte Verse brauchen, dahingegegen diese lauter reimende Helden auf die Bühne stellen." Und vollkommen unzweideutig wird den Deutschen zum Bruche mit der französischen Manier geraten,

*) Daselbst S. 360.

wenn Gottsched darauf hinweist, daß sie wie Italiener und Engländer im Gegensatz zu den Franzosen alle Versmaße bilden könnten. — Lessing ist also auch mit seinem Wirken für die Bühnensprache nicht durchaus der Antipode Gottscheds; der fünffüßige Jambus aber war so eine „leichte Art" von Vers: „nicht merklich von der gemeinen Sprache unterschieden", ein poetisches und praktisches Geschenk zugleich, das Lessing unserer Bühne machte. Kein Vers hält so gewandt wie er die Mitte zwischen Poesie und Prosa; er wurde dem Schauspieler lieb und förderte seine Erziehung zum natürlichen Ausdruck.

Was Riccoboni und Remond in ziemlicher Übereinstimmung von den sogenannten „Feinheiten" des Spiels zu sagen wußten, hat Lessing mit tieferem Blick verwertet und wertvoller gemacht. Sie rechneten unter diese Bezeichnung auch das Spiel der Freiheit, welche sie dem darstellenden Künstler zuerkannten. Ihre Ansicht über diesen Punkt trug wohl dazu bei, daß Lessing sich später von Diderot nicht hinreißen ließ, in seinem Zugeständnis an die Selbstständigkeit des Schauspielers weiter zu gehen als diese beiden Theoretiker: Lessing forderte mit ihnen nur die Unterstützung des Dichters durch Sprache und Bewegung, wo etwa ein Gedanke nicht deutlich genug ausgedrückt ist, oder die Belebung einer ermüdenden Rede durch stumm-begleitende Aktion des Gegenspielers. — Auf die theoretische Betrachtung des Rollenstudiums verwies ihn Riccoboni mit seiner Erörterung über die Charaktere der Rollen und ihr Verhältnis zur ganzen Handlung. Mehr noch vertiefte sich Remond in diesen Gegenstand; er lehrte Schattierung und Zergliederung der Rollen, um der Einförmigkeit ihrer Darstellung entgegenzutreten; hier traf Lessing auf Ideen, die nicht Schauspieler, sondern Menschen fordern. In ihm selbst aber reiften sie zu dem höchsten Begriff einer Schauspielkunst aus, der je — gedacht wurde: Lessings Kritik beweist, daß er sein Besserwissen aus dem Born großartig geahnter Vollkommenheit schöpfte.

Nur in einem Punkt nahm der Hamburger Dramaturg auf die Theorie der Franzosen gar keine Rücksicht, und dieser war das „Theaterspiel", womit man das Zusammenspiel aller Darsteller eines Stückes bezeichnete. Lessing geht in der Übersetzung Remonds flüchtig darüber hinweg, und auch später hat er für das Studium des Ensembles kein theoretisches Interesse. Eine Erklärung hierfür giebt es nicht, sie könnte sich höchstens

auf vage Vermutungen einlassen, die nicht zum Ziele führen. Daß Lessing diesem Gegenstande gar keine Aufmerksamkeit zugewandt habe, ist undenkabr. So wie die Sache liegt, müssen wir uns auf die sichere Annahme beschränken, daß er dem Zusammenwirken der Schauspieler jedenfalls in der Praxis sein Interesse schenkte. Offenbar würde die „Hamburgische Dramaturgie" ein Kapitel dieses Inhalts aufweisen, hätte Lessing die Kritik der Schauspielkunst nicht zu früh abgebrochen.

Die Übersetzung der Remondschen Theorie blieb unvollkommen, weil Lessing der Ansicht war, daß die deutschen Schauspieler nicht viel aus ihr lernen könnten; der andere Grund aber lautet: „Deutsche Zuschauer sollen nicht ihre Art zu beurteilen daraus borgen" — auch dies schon ein Zeichen für Lessings Bruch mit den Franzosen! Vorbereitet war er durch das Studium der Engländer, denen sich Lessing bereits in der „Geschichte der englischen Schaubühne"*) zugewandt hatte[14]). Auch diese Arbeit fällt in die Zeit seines ersten Aufenthaltes zu Berlin, wo Lessing im November 1748 eingetroffen war. Ihre erste Frucht trat gegen Schluß jener Lebensperiode des unruhigen Wanderers hervor: es war „Miß Sara Sampson". —

Als sich Lessing in der preußischen Hauptstadt niederließ, sah es mit ihrem Theaterleben traurig genug aus. Bisher hatten sich neben Eckenberg, dem „starken Mann" und Hanswurst, nur Peter Hilverding und Joh. Fr. Schönemann vorübergehend gezeigt. Harlekinaden, Schäferspiele, Staatsaktionen und Übersetzungen beherrschten die Bühne. Wer etwas sein wollte, besuchte das Schauspielhaus der Truppe La Nue, die Voltaire dem großen König nach Berlin verschrieben hatte. — Wenn man nun bedenkt, daß Lessing offenbar mit den besten Hoffnungen für die dramatische Kunst dorthin ging, so ist begreiflich, wie groß seine Enttäuschung war. Da fand sich kein Boden für die Fruchtbarkeit künstlerischer Reformgedanken, keine Aussicht auf die Erhebung der deutschen Bühne, und doch — wie stark mußte Lessings Verlangen dahin gehen, wie sehr mußte es damals schon in ihm gähren! Die ersten Erfolge als Bühnendichter hatten sein Herz beglückt und ermutigt, sein Geist aber sah den Weg bereits vorgezeichnet, welcher zu einem deutschen Nationaltheater führen sollte, und nun — am Throne Friedrichs mußte er seine Hoffnungen zerschellen sehen. Daß diese

*) „Geschichte der englischen Schaubühne" nach Muncker (Lachmann [3]VI. Vorrede) und Erich Schmidt nicht von Lessing, sondern von Nicolai.

außer Gründen anderer Art ihn dorthin führten, ist keine Frage, denn unter den höchsten Interessen, welche Lessing beseelten, stand jenes für die Bühne. Nichts wäre falscher, als seine Bemühungen für ihr Wohl lediglich nach dem kühl reflektierenden Verstande des Hamburger Dramaturgen zu beurteilen. Freilich — wir haben keine Schriften oder Briefe voll flammender Begeisterung, wie sie das Genie meist in der ersten Entfaltung seiner Blüte auszustreuen pflegt; aber wir haben die späteren Zeugnisse ehrlicher Verbitterung gegen eine Welt voll Oberflächlichkeit, und so spricht eben nur ein Mensch, den warme Pulse an die Arbeit trieben. Die Reaktion setzt hier voraus, was Lessings verschlossene Natur nicht laut werden ließ, was aber so deutlich aus den Worten seines eigenen Bruders spricht[15]: „Mit der Schauspielkunst gab er sich in seiner Jugend sehr ab und hat mich oft versichert, er sei nicht abgeneigt gewesen, wo nicht selbst aufzutreten, doch wenigstens einen ganz kleinen Trupp zu übernehmen, den er zwölf von ihm selbst verfertigte Stücke ganz nach seinem Sinne einstudieren lassen und damit in Deutschland von einem Ort zum andern ziehen wollen!“ Zweifellos hätte Lessing diesen Plan vollführt, wäre ihm der gänzliche Mangel an Mitteln nicht hinderlich gewesen. — Diese Erörterung ist nicht müßig, sie erklärt die riesenhafte Energie, mit welcher er, ein einzelner Mensch, es unternahm, alte, eingefleischte Vorurteile nachsichtslos und unablässig auszutilgen, dem Geschmack, ja — man könnte sagen: dem künstlerischen Fühlen einer ganzen Nation die nationale Eigenart wiederzuschenken. Diese Erörterung will die Ursache dafür ergründen, daß Lessing trotz alles Pessimismus, welchen ein vergeblich scheinendes Ringen hervorrief, seiner Lebensaufgabe nicht abtrünnig wurde, außer dort, wo absolute Dummheit, wie die Renitenz von Schauspielern, seiner Mission ein Ziel steckte. Diese Erörterung endlich mußte hier geschehen, weil sie erklärt, wie gerade der junge Lessing durch den mißlichen Widerstand so vieler Hindernisse zu einem unstillbaren Drang nach bahnbrechender Thätigkeit hingerissen wurde.

Friedrichs II. Stellung zur deutschen Literatur und Bühne ist bekannt. Man hat seine Interesselosigkeit an beiden zu entschuldigen versucht und bis zum siebenjährigen Krieg gewiß auch mit vielem Recht, weil unsere dramatische Dichtkunst zu dürftig war. Ob es als ein menschlicher Irrtum anzusehen ist, wenn dieser König über die ersten Blüten deutschen Geistes hinwegsah

oder nicht, darüber zu richten steht einer Litteraturgeschichte an. Diese Schrift aber hat nur darauf hinzuweisen, daß die Abneigung Friedrichs II. gegen deutsche Originaldramen oder Übersetzungen das größte Hindernis für die Entwicklung unseres Schauspiels war. Da ihn nur die französischen Originale interessierten, so hatte der König auch keine Gelegenheit, den Fortschritt deutscher Schauspielkunst, soweit er ohne seine Unterstützung möglich war, zu beobachten. Dieser Behauptung liegt die Kritik seiner Stellungnahme zu Grunde, wie sie deutschen Truppen gegenüber in der Litteraturgeschichte mehrfach und übereinstimmend besprochen ist. Seine Teilnahme ist die eines milden Fürsten, der keinen Bühnenprinzipal seines Landes verhungern läßt, aber nach den hübsch erzählten Schönemann-Anekdoten künstlerisches Interesse an den Leistungen seiner Truppe zu vermuten, ist nicht richtig. Wenn Friedrich II. ihm das Spielen in Berlin bewilligte und dann, weil — Eckenberg aus Brodneid protestierte, am 4. Oktober 1742 den Erlaß gab: „Schönemann bleibt und Eckenberg kann, wenn er will, auch spielen,“ so ist diese Gleichsetzung einfach tragi-komisch und bezeichnend für des Königs Achtung vor einer immerhin schon aufmunterungswerten Gesellschaft deutscher Schauspieler. Auch die oft wiederholte Erzählung von dem Bauholz, das Friedrich zu einem Theaterbau an Schönemann verabfolgen ließ, darf nicht zum glänzendsten Beweise seines Interesses für deutsche Kunst aufgebauscht werden, denn bald genug war der arme Prinzipal wieder aus allen Himmeln gefallen, wie sein Brief an Gottsched vom 3. Mai 1743 hinreichend bezeugt. Ein deutsches Schauspiel, sagt Schönemann als trauriger Prophet, werde in Berlin nie aufkommen, weil Friedrich nun einmal das Vorurteil habe: kein Deutscher kann etwas Vernünftiges schreiben, kein deutscher Schauspieler vernünftig spielen.

Und das Publikum? Nicht in Berlin allein, nein: das Publikum Deutschlands muß man sagen, war stumpf. Für litterarische Bedürfnisse hatte es kein Geld, für die französische Komödie etwas, für Luftspringer dagegen, Harlekinaden und Pantomime — viel! Auch diese war zu einem läppischen Kinderspiel herabgesunken wie Lessings Urteil[16]) über die Darstellungen Nicolinis beweist, der mit seiner Truppe das Publikum ganz Deutschlands vom ernsten Schauplatz hinweg und vor seine Bühne lockte. — Daß dem Schauspiel weniger Interesse geschenkt wurde, kann

nicht Wunder nehmen, da eigentlich nur Gelehrte und Beamte sich die Gebildeten der Nation nennen durften. Am traurigsten aber stand es mit dem Adel, der wohl auf Friedrich hätte Einfluß nehmen und zunächst den Versuch machen können, eine deutsche Tendenz in die geistige Strömung des Vaterlandes zu tragen. Wie weit entfernt er davon war, zeigt unter anderm wieder Schönemanns erbitterter Brief an Gottsched vom 3. Mai 1743. Dort ist von dem Stück „Beschwerlichkeiten des Hofes" die Rede, welches einen Baron v. Bilefeld zum Verfasser hat: „Dies Stück gefiel, beinahe hätte sich der König zum Besuch bestimmen lassen, und doch blieb er aus, denn — es war deutsch. Damit der König es lese, mußte sich der Autor entschließen, es ins Französische zu übersetzen." — So blieb denn nur die akademische Jugend übrig, welche der deutschen Kunst ein warmes Herz entgegenbrachte, und ihrem Jubel dankt auch die Muse des Schauspiels ihren Wagemut, mit welchem sie bald nach den ersten schüchternen Gaben eine Menge vollreifer Früchte ausstreute. Mit der dramatischen Dichtung wuchs auch die deutsche Schauspielkunst; nur in Berlin blieb sie hinter dem französischen Theater und der italienischen Oper zurück. Erst seit dem Jahre 1753 faßte Schuch mit seiner Truppe einigermaßen Fuß [17]). Ackermann durfte 1755 acht Vorstellungen auf dem Rathause geben [18]), und Schuch erhielt in demselben Jahre das Generalprivilegium für preußische Länder [19]), gerade Schuch, als hätte sich das böse Schicksal der deutschen Schauspielkunst in ihm verkörpern sollen! Seine Truppe gehörte zu den mittelmäßigsten der ganzen Zeit. Erst Koch, der in Berlin anfangs der siebziger Jahre spielte, vermochte das Schauspiel ein wenig zu heben, aber nicht früher als unter Friedrich Wilhelm II. sollte es in der preußischen Hauptstadt zu einer edlen Entfaltung gelangen.

Unter solchen Verhältnissen und trüben Aussichten, denen die eben geschilderte Wirklichkeit entsprach, traf Lessing in Berlin ein. Seine Lage verschlimmerte sich noch dadurch, daß Friedrichs Gleichgiltigkeit sogar in Widerwillen umschlug, als Lessing und Voltaire 1751 Feinde wurden. Nun hieß es im Stillen weiterarbeiten bis zu dem rechten Augenblick: Ideen in Thaten umzusetzen! — Auch bei Revolutionen geistiger Art ergiebt sich die Beobachtung, daß ihnen die geheime Konspiration vieler Köpfe voraufgeht, welche dann bei günstiger Gelegenheit die Welt mit neuen und doch längst schon vorbereiteten Gedanken überraschen. So

wurde auch der sogenannte Berliner Montagsklub ein Herd von Ideen, welche das Licht der Aufklärung in die Ästhetik trugen. Die dramatische Kunst wurde hierbei nicht übel bedacht. Man gründete den Klub im Jahre 1749 und feierte irrtümlich schon 1798 sein fünfzigjähriges Jubiläum[20]). Ihm gehörten in erster Reihe an: Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Mylius, Sulzer, Biester, Ramler und Engel. Die ästhetische Korrespondenz zwischen den drei ersten dieser geistigen Gesellschaft setzt bereits mündlich gepflogene Erörterungen über dramatische Kunst bis zum Herbst 1755 voraus. Nachgewiesen ist[21]), daß Lessing in der Zeit des zweiten Aufenthaltes zu Berlin (1758/60) mit Mendelssohn, Nicolai und Ramler die Idee eines „akademischen Theaters" besprach. Sie stimmt mit dem Plan einer „nationalen Bühne" in dem Schöpfungsgedanken der deutschen Schauspielkunst überein. Lessing wirkte anregend fort, als er sodann auf Koch in Leipzig Einfluß gewann; dieser aber hielt sich während des Krieges in Hamburg (1758—63). Er besuchte dortselbst einen Abendzirkel, der seine Angehörigen wie die Mitglieder des Berliner Montagsklubs in Kunstgesprächen vereinigte. Bode, der als Schöngeist bekannte Kaufmann Wessely, und außer Koch noch andere Schauspieler bildeten diesen Kreis[22]). Der Prinzipal erneuerte in Hamburg die Schönemannsche Gesellschaft, welcher Joh. Fr. Löwen angehörte, und auch Ekhof kehrte aus Danzig zurück. Ob man diese beiden zu den Schauspielern des Hamburger Klubs zählen darf oder nicht, beantwortet keine Quelle, aber wahrscheinlich ist es, daß sie von ihren höheren Interessen dorthin geführt wurden. Ekhof hatte die Praxis eines akademischen Theaters schon erprobt, Löwen nahm seine Ideen wieder auf, um sie im Dienst eines Nationaltheaters fruchtbar zu machen, und Lessing endlich that den großen Griff, der wahr machen sollte, was so lange schon ersehnt und erwogen war. Bestimmter läßt sich die historische Entwicklung des Gedankens einer deutschen Nationalbühne nicht darstellen, aber jenen Gesellschaften ist ohne Frage eine gewisse Bedeutung zuzuschreiben: Ihnen ist es zu danken, daß die ersten Keime deutscher Schauspielkunst gegen die völlige Vernichtung im Kriege geschützt wurden, und sie waren es, aus deren Schoß sich die frischen Kräfte erhoben, welche nicht nur aufrichteten, sondern neues und größeres im Kampfe mit Vorurteil und Überlieferung einsetzten.

Lessing fand während seines Aufenthaltes in Berlin wenig

Befriedigung am Theater. Zwar besuchte er Schuchs Vorstellungen, aber in ein näheres Verhältnis trat er zu dieser Truppe nicht. Die Anregung zum Faust dürfte das einzige sein, was er ihr dankte. Je weniger Zeit Lessing der gegenwärtigen Kunst zu opfern hatte, desto mehr konnte er seine Aufmerksamkeit der Bühne Englands zuwenden: — Über die Begründung der sog. domestic tragedy durch William Lillo und die Romane Richardsons ist in der Litteraturgeschichte vielfach gehandelt. Beide Männer gaben dem Drama wie dem Roman eine neue Richtung, welche sich auch in der Schauspielkunst geltend machen sollte. Sie waren es, die Lessings Bruch mit der französischen Unnatur vollendeten und das geistige Band zwischen ihm und Diderot knüpften. Das Drama „Miß Sara Sampson" ist der sprechende Beweis für diesen Vorgang. Es wurde zum ersten Male in Frankfurt a. O. am 10. Juli 1755 aufgeführt; erst im April des folgenden Jahres in Leipzig, wo sich Koch inzwischen niedergelassen hatte. Im Anschluß an die dortige Vorstellung hören wir am besten Ed. Devrient über die Bedeutung des Stückes sprechen: „Von nun an war der Schauspieler von allem Herkömmlichen, von allen Kunstmustern fort an die Natur gewiesen. Er hatte Menschen, er hatte Leidenschaften, Schwächen und Tugenden darzustellen, Gedanken und Empfindungen auszusprechen, wie er sie kannte, wie er sie im eignen Leben fand, oder doch durch nicht allzuferne Analogien finden konnte. Die Geschichte des deutschen Herzens war Gegenstand seiner Kunst geworden. Er brauchte die Natur nicht mehr durch ein französisch geschliffenes Glas zu betrachten, er sah ihr gerade ins Auge. Das, was er für Wahrheit hielt, brauchte nicht mehr in angelernten, fremdländischen Conventionen seinen Ausdruck zu suchen, frei aus der bewegten Brust durfte der Schauspieler in deutscher Weise zum deutschen Zuhörer reden, durfte in seiner Darstellung auf des Publikums eigenste Natur, auf dessen eigne Erfahrung von menschlichen Dingen sich stützen" *). — Als habe Devrient unter diesen Schauspielern gestanden, und habe selbst die Fesseln springen fühlen, so wahr spricht die Befreiung der künstlerischen Natur von fremder Zwangherrschaft aus diesen Worten. Freilich geschah sie nicht mit einem

*) Eduard Devrient: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" II. Bd. S. 126.

Schlage. Gottsched begann die Fesseln zu lockern, doch erst Lessings dichterisches Zauberwort hat sie gesprengt, und lange genug dauerte es noch, bis die steifen Glieder, die pathetisch-schwere Zunge des deutschen Schauspielers sich rühren konnten zu natürlichem Gebrauch. Mit Recht nennt Devrient Kochs Aufführung von „Miß Sara Sampson" eine folgenreiche; dies zeigte sich natürlich erst nach Jahren! Nicolai schreibt noch am 3. November 1756 aus Berlin an Lessing, die Vorstellung des Dramas habe ihm bewiesen, daß die meisten deutschen Komödianten ihre Rolle nicht so verstehen wie die Franzosen — „wenn sie etwas gut machen, gelingt es ihnen nur von ungefähr." Freilich, dieser Vergleich bezog sich auf Schuch und die Truppe la Nue, welche Hervorragendes leistete, und doch: wie bedeutsam ist es, daß Brückner — wir erinnern uns seines Leipziger Verkehrs mit Lessing — von dem Kritiker ausgenommen wird! Die nachmals in Hamburg so berühmte Hensel wird vom Tadel mitbetroffen; sie hatte Lessings Einfluß noch nicht erfahren. — Nicolai beschreibt Brückners Mellefont ausführlich; es ist die erste Federzeichnung einer rein natürlichen Leistung deutscher Schauspielkunst. Bald, anfangs der sechsziger Jahre, steht auch die Hensel als Sara ebenbürtig neben Ekhof-Mellefont. Endlich, am 1. Oktober 1763, stellte das bürgerliche Trauerspiel seine neuen und eigenartigen Ansprüche auch an die Wiener Schauspieler, und so wanderte es von Bühne zu Bühne; es griff in die Herzen des deutschen Volkes, freilich nicht überall mit gleichem Erfolge, doch überwiegend in seiner Begleitung. Es entzückte und rührte den Hörer, drang wie eine beschwörende Macht in den Darsteller und forderte die vollste Hingebung seiner Seele an neue, ähnliche Aufgaben, welche in Zukunft an ihn herantreten sollten.

Im Herbst 1755 kehrte Lessing nach Leipzig zurück, wo er der Schaubühne wieder nahetrat, um nun mehr zu geben als zu nehmen. Sein Verkehr mit den Schauspielern ist durch einen Brief Mendelssohns vom 7. Dez. desselben Jahres bezeugt. Es war die Truppe Kochs, an welcher sich Lessings reformatorischer Einfluß zuerst geltend machte, wie schon Devrients Urteil über die Aufführung von „Miß Sara Sampson" bewies. Das folgende Jahr führte ihn gelegentlich einer nach England geplanten Reise mit Ekhof in Hamburg zusammen. Ohne Zweifel trug diese persönliche, wenn auch flüchtige Bekanntschaft beider Männer zu einer für die deutsche Bühne sehr wichtigen Verbindung bei;

Lessing kehrte beim Ausbruch des siebenjährigen Krieges schnell nach Leipzig zurück. In der folgenden Zeit entspann sich ein Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai, welcher nicht nur über die drei Einheiten und die Leidenschaften im Drama handelt, sondern gelegentlich auch die Kunst des Schauspielers berührt: Am 11. August 1757 schreibt Mendelssohn an Lessing: „Ich würde thöricht sein, wenn ich mich für einen Kenner des Theaters hielte; mich, der ich in meinem Leben kaum zwei Trauerspiele von einer sehr mittelmäßigen Bande habe aufführen sehen. Indessen stimme ich doch nach dem Begriffe, den ich mir von der Declamation mache, und vielleicht nach den Begriffen, die Sie mir davon beigebracht, dem Urtheile bei, das ich von Leuten habe fällen hören, die ich für Kenner halte." Trotz dieses bescheidenen Geständnisses einer geringen Erfahrung wußte der Philosoph doch als Aesthetiker über die Schauspielkunst Vortreffliches zu sagen. Feines Gefühl für den Unterschied von Natur und Unnatur sowie für die Ursache einer gekünstelten Darstellung setzt bereits sein Urteil über Brückners Mellefont voraus, das Nicolai ebenfalls in seinem Briefe vom 3. Nov. 1756 Lessing zu wissen gab; es bezieht sich auf die leeren und dem wahren Ausdruck widersprechenden Bewegungen, welche jenem Schauspieler trotz aller Natürlichkeit noch zum Vorwurf gemacht werden: „Herr Moses meinet, dies könnte vielleicht davon herkommen, daß Hr. Brückner noch nach der Schule schmecke. Herr Koch, sagt er, hat ihn vermuthlich die Action nach Regeln gelehrt und ihm folglich alle Bewegungen bis aufs Kleinste distinguirt und detailliret." Nicolai erbittet sich Lessings Ansicht über dieses Urteil*), der Brief aber blieb unbeantwortet; nicht so Mendelssohns erwähntes Schreiben vom 11. Aug. 1757, worin nach obigem Bekenntnis praktischer Unerfahrenheit der Gedanke entwickelt wird: Stellen philosophischen Inhalts seien für die Bühnensprache wenig geeignet. Der Philosoph will dies in der Aufführung von „Miß Sara Sampson" beobachtet haben und spricht den Grundsatz aus: Der dramatische Dichter muß dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine „Kunst" zu zeigen. Lessing geht in einem Brief vom 14. Sept. 1757 hierauf ein und äußert über das „philosophisch Erhabene" im Drama die einfache Regel, der Schauspieler solle sich den Dichter zum Vorbild nehmen: wie dieser das Wort im Ausdruck des Gedankens spart, an Geberden

*) Mendelssohn gab es ab, ohne Brückner gesehen zu haben.

und Tönen das gleiche thun. Mag diese Äußerung auch wenig instruktiv erscheinen, sie genügt vollkommen für den denkenden Schauspieler, denn sie lehrt ihn begreifen, daß an Stellen philosophischen Inhalts mehr denn irgendwo der Dichter für sich selbst sprechen müsse. Hierauf beruht in der That die Wirkung solcher Gedanken, deren Ausdruck jeder Schauspieler verdirbt, welcher glaubt, erst etwas aus ihnen machen zu müssen. Die einfache und ungekünstelte Sprache ist die richtige, will Lessing mit einem Beispiel aus dem „Horace" des Corneille sagen. — Seine kurzgefaßte Erklärung beendete einen Austausch strittiger Ansichten, der leider nicht genauer zu ermitteln ist; er findet sich in einem Brief Nicolais vom 23. Aug. 1757 nur angedeutet; N. schreibt an Lessing: „Sie sind mit Herrn Moses' näherer Erklärung von der Declamation der Miß Sara zufrieden, und Herr Moses nicht; — denn er schickt Ihnen hier eine nähere ......" Daraus geht also hervor, daß Mendelssohn noch ausführlicher auf diesen Gegenstand einging, als das vorliegende Material ermitteln läßt. Einen Ersatz bietet nur Mendelssohns Besprechung von Wielands „Johanna Gray", einem Drama, dessen „Schreibart" er als die geeignetste für die „Deklamation" hinstellt*). — Auch Nicolai mengte sich in jene Auseinandersetzung; er bringt in seinem Brief vom 23. Aug. die Bemerkung: „Ich weiß nicht, liebster Lessing, ob es vortheilhaft sei, Trauerspiele anders als zur Declamation bequem zu machen, wenn man den Vorsatz hat, dem Theater aufzuhelfen." Diese Äußerung mochte dazu beitragen, daß Lessing in seinem Brief vom 14. Sept. über den Vortrag philosophischer Stellen weiterging und allgemeinen Betrachtungen Raum gab, welche hier am besten wörtlich folgen: „Einen Theil der Geberden hat der Schauspieler jederzeit in seiner Gewalt, er kann sie machen, wann er will; es sind dieses die Veränderungen derjenigen Glieder, zu deren verschiedenen Modificationen der bloße Wille hinreichend ist. Allein zu einem großen Theil anderer, und zwar gleich zu denjenigen, aus welchen man den wahren Schauspieler am Sichersten erkennt, wird mehr als sein Wille erfordert; eine gewisse Verfassung des Geistes nämlich, auf welche diese oder jene Veränderung des Körpers von selbst, ohne sein Zuthun erfolgt. Wer ihm also diese Verfassung am Meisten erleichtert, der befördert ihm sein Spiel am Meisten. Und wodurch wird diese erleichtert?

*) Bibliothek der schönen Wissenschaften Bd. IV, 2.

Wenn man den ganzen Affect, in welchem der Acteur erscheinen soll, in wenig Worte faßt? Gewiß nicht! Sondern je mehr sie ihn zergliedern, je verschiedener die Seiten sind, auf welchen sie ihn zeigen, desto unmerklicher geräth der Schauspieler selbst darein." Lessing erklärt sich an jenem Auftritt, worin Marwood zur Medea wird; von ihrem Kinde sprechend, ruft sie Mellefont zu: „Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen, und das Kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts sein wird als ein empfindungsloses Aas. „Wenn ich von einer Schauspielerin," sagt Lessing, „hier nicht mehr verlangte, als daß sie mit der Stimme so lange stiege, als es möglich, so würde ich vielleicht mit den Worten verstellen, verzerren, verschwinden schon aufgehört haben, aber da ich in ihrem Gesichte gern gewisse feine Züge der Wuth erwecken möchte, die in ihrem freien Willen nicht stehen, so gehe ich weiter und suche ihre Einbildungskraft durch mehr sinnliche Bilder zu erhitzen, als freilich zu dem bloßen Ausdruck meiner Gedanken nicht nöthig wären. Sie sehen also, wenn diese Stelle tadelhaft ist, daß sie es vielmehr dadurch geworden, weil ich zu viel, als weil ich zu wenig für die Schauspieler gearbeitet. Und das würde ich bei mehreren Stellen vielleicht antworten können." Eine solche wird von ihm herangezogen: „Geschwind reißen Sie mich aus meiner Ungewißheit .....", ruft Mellefont, da Sara ihm den Verzeihungsbrief des Vaters reicht. „Es ist wahr," fährt Lessing fort, „Mellefont würde hier geschwinder nach dem Briefe haben greifen können, wenn ich ihn nicht so viel sagen ließe. Aber ich raube ihm hier mit Fleiß einen gemeinen Gestum und lasse ihn schwatzhafter werden, als er bei seiner Ungeduld sein sollte, blos um ihm Gelegenheit zu geben, diese Ungeduld mit einem feineren Spiele auszudrücken. Die Schnelligkeit, mit der er alle diese Fragen ausstößt, ohne auf eine Antwort zu warten; die unwillkürlichen Züge der Furcht, die er in seinem Gesicht entstehen zu lassen Zeit gewinnt, sind, sollte ich meinen, mehr werth als alle die Eilfertigkeit, mit der er den Brief der Sara aus den Händen nehmen, ihn aufschlagen und lesen würde. Ich wiederhole es also nochmals, diese Stellen sind so wenig untheatralisch, daß sie vielmehr tadelhaft geworden sind,

weil ich sie allzu theatralisch zu machen gesucht habe." Wohl sah Lessing im Dichten seine Darsteller spielen, aber dieser Brief darf nicht zu der Annahme verleiten, daß er ihre theatralische Wirkung berechnet habe — es ist nur interessant, zu lesen, wie der Bühnenkenner Lessing später über sich selbst, den Dichter, ästhetisierte! Da stehen ihm Marwood und Mellefont ganz anders vor Augen, nicht mehr als Menschen, in deren Seele er lebt, sondern als Schauspieler, denen der objektiv urteilende Dramaturg gegenübertritt. Die Art aber, wie dies geschieht, ist der deutlichste Beweis reicher Erfahrung, die Lessing bereits seit den ersten Leipziger Tagen gesammelt hatte. Hier verrät sich eine feine und sichere Kenntnis schauspielerischer Detailmalerei, welche voraussetzt, daß der Hamburger Dramaturg von der Bühne herunter schon manchen Eindruck natürlicher Darstellungsweise empfangen hatte, bevor noch die „historisch fixierte" Periode der natürlichen Schauspielkunst begann. Diese brieflichen Zeugnisse sprechen deutlicher als historische Daten für den wahren Gang der Entwicklung und beweisen, wie unsinnig die Geschichte ihre „Zeitabschnitte" bildet.

Als Lessing 1758 zum zweiten Male nach Berlin ging, rief er die Litteraturbriefe (1759) ins Leben. Mendelssohn beteiligte sich eifrig an diesem Unternehmen, welches ihm Gelegenheit bot, sich des weiteren über dramatische Kunst öffentlich zu äußern. Ihre Nachahmung der Natur war es, welche ihn in Zukunft beschäftigte und anregend auf Lessing wirken ließ. Mendelssohn nahm zwischen Kunst und Natur eine Mittelstellung ein, wie die ästhetische Schulung seines Geistes sie bedingte: Der Philosoph studierte Dubos und Batteux, die Dichter Corneille, Racine und Voltaire; anderseits aber Molière und Diderot. Auch der Naturalismus der englischen Dichtung und Ästhetik blieb ihm nicht fremd, und Shakespeare wie der damals neuere Richardson beschäftigten den rastlosen Denker. So war er gleichsam als Ästhetiker auch ein versöhnender Geist von Gegensätzen, der auf dem Gebiete der Schauspielkunst viel Selbständiges geleistet hätte, wäre er in praktische Berührung mit ihr getreten. — Mendelssohns theatralische Ästhetik in den Litteraturbriefen knüpft direkt bei Joh. El. Schlegel an, worauf schon Braitmaier ohne eingehenden Nachweis hindeutet [23]). Schlegel hatte 1745 seine „Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung" herausgegeben [24]). Darin heißt es, man sollte zuweilen die Nachahmung

einer Sache unähnlich machen. Das Ekle dürfe nicht naturgetreu nachgeahmt werden: „Sollten Raserey, Ohnmacht und Todt so schrecklich abgebildet vor Augen stehen, als sie in der That sind, so würde öfters das Vergnügen, das uns die Nachahmung derselben gewähren sollte, in Entsetzen verkehrt werden.“ Den Tod ganz von der Bühne zu verwerfen, sei nicht nötig — „aber man wird wenigstens dasjenige, was bey dem schrecklichen Augenblicke des Todes noch sanftes und süßes wahrgenommen werden kann; ganz gelinde Bewegungen; ein Hauptneigen, welches mehr einem schläfrigen Menschen, als einem, der mit dem Tode kämpft, anzuzeigen scheint; eine Stimme, welche zwar unterbrochen wird, aber nicht röchelt, zu der Vorstellung des Todes brauchen können ......“ „Soll man diese Vorstellungen,“ heißt es von denen, welche durch vollkommene Natürlichkeit verletzen, „aber ganz unterdrücken? Wenn man sie, ohne Mißvergnügen zu erwecken, nicht völlig nachahmen kann; so kann man sie auch nicht weglassen, ohne den Menschen die lebhaftesten Vorstellungen zu rauben.“

Mendelssohn bekannte sich in dieser schwierigen Streitfrage zu folgender Ansicht: „Die Vorstellungen der Furcht, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, insoweit wir Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß er (sic!) ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden.“ — Der 83. Litteraturbrief unterscheidet in der Wiedergabe des Trauerspiels den Ekel und den höchsten Grad des Entsetzens: „Jener mißfällt nicht nur auf der Schaubühne, sondern auch in Beschreibungen und poëtischen Schilderungen, und kann niemals eine Quelle des Erhabenen abgeben. Das Entsetzliche aber kann der Dichter in seinen Schilderungen so weit treiben, als er immer will, und er wird unser Lob verdienen; denn er wird desto erhabener, je heftiger er uns erschüttert. Nur die körperliche Vorstellung auf der Schaubühne, die Pantomime des Trauerspiels, muß das Entsetzen mäßigen, wenn sie die Zuschauer nicht mehr beleidigen als vergnügen will.“ Anders freilich stehe es mit der rein-pantomimischen Aufführung, wofür Mendelssohn die „Eumeniden“ zitiert, deren Eindruck Cahusac in der Encyclopédie française schildert. — „Der höchste Grad des Entsetzlichen war hier zugleich der höchste Grad des Erhabenen“, sagt Mendelssohn: im Sinne also des dichterischen Gedankens, der stumm in einer pantomimischen Darstellung der

Eumeniden selbst liege. Wo Dichtung und körperliche Vorstellung aber nicht zusammenfallen, wie in dem Trauerspiel (die „Eumeniden"), dort würde das Erhabene ohne Mäßigung der Pantomime nur herabgesetzt werden. Diese erhält im 84. Litteraturbrief den Platz einer Hülfskunst auf der tragischen Bühne; wenn sie nämlich die Aufmerksamkeit zu stark auf sich zieht, so störe sie den „angenehmen Betrug" mehr, als daß sie ihn fördere. Mendelssohn stellte sich mit diesem Urteil in schroffen Gegensatz zu Diderot und trug wohl auch auf diese Weise dazu bei, daß Lessing dem Franzosen nicht bis zu dem äußersten Zugeständnis an die Freiheit des Schauspielers folgte. — Endlich äußert sich der Philosoph ganz im Sinne Schlegels über den Tod auf der Bühne: „Die äußerliche Handlung eines Sterbenden z. B. muß nur der Vorstellung, die wir vom Sterben haben, nicht widersprechen. Durch ein gelindes Kopfneigen, durch eine matte, unterbrochene Stimme kann sie der Einbildungskraft zu Hülfe kommen, die jetzt in der größten Bereitwilligkeit ist, sich betrügen zu lassen. Das Hauptwerk aber, den größten Antheil an dem Betruge, muß sie der Poësie überlassen, die in dem Trauerspiele die herrschende Kunst ist. Sobald der Sterbende röchelt, schäumt, die Augen verdreht, und die Glieder verzuckt, verdunkeln diese gewaltsamen sinnlichen Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuschungen der Dichtkunst. . . . ." Das Schreckliche, das Wunderbare, das Ungeheure, das Niedrige sollen aus der Pantomime des Trauerspiels entfernt werden. Aber mit scharfem Blick für die Forderungen der Shakespeareschen Dramatik an die Schauspielkunst eilt Mendelssohn der theatralischen Ästhetik seiner Zeit in dem Urteil voraus: „Je größer die Gewalt ist, mit welcher der Dichter durch die Poësie in unsere Einbildungskraft wirkt, desto mehr äußerliche Aktion kann er sich erlauben, ohne der Poësie Abbruch zu thun; desto mehr muß er anwenden, wenn er die Täuschungen seiner Poësie mäßig unterstützen will." Dieses Wort, das auch den Darstellern Shakespeares gilt, und die Lehren schauspielerischer Mäßigung ergaben das Prinzip: Die Pantomime wächst mit der Stärke des dichterischen Accentes und tritt zurück nach dem Maß seiner Schwäche. — Wie richtig aber Mendelssohn auch den Dichtern der „Sturm- und Drang-Periode" vorausfühlte, ergiebt das gesteigerte Bedürfnis, die Handlung mit Angaben für den Schauspieler zu unterstützen.

Daß Lessing einmal die ästhetischen Anschauungen Mendelssohns teilen würde, ließ schon ein wichtiger Brief an Nicolai vom 2. April 1757 voraussehen, worin es heißt: „Ist die Nachahmung nur dann erst zu ihrer Vollkommenheit gelangt, wenn man sie für die Sache selbst zu nehmen verleitet wird, so kann z. E. von den nachgeahmten Leidenschaften nichts wahr sein, was nicht auch von den wirklichen Leidenschaften gilt. Das Vergnügen über die Nachahmung als Nachahmung ist eigentlich das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nicht anders als aus angestellten Vergleichungen entstehen kann." Vorsichtiger hätte Lessing sich kaum ausdrücken können. Er weiß die Nachahmung zu schätzen, welche sich mit der Natur deckt, und doch fordert er sie nicht; sie ist ihm an sich Gegenstand des Vergnügens und Maßstab für den Künstler: je nach ihrem größeren oder geringeren Wert von Wirksamkeit. — Das Häßliche aber darf sie nicht wie die rohe Natur zeigen; die Malerei der Geberdensprache, lehrt später der Hamburger Dramaturg, ist auch dem Gesetz der Mäßigung unterworfen. Die Wut z. B. wird der Schauspieler nicht mit äußerster Anstrengung der Stimme, mit den gewaltsamsten Geberden, mit Geschrei und „Contorsionen", wie Lessing sagt, zur äußersten Illusion bringen. Die Pantomime darf nicht bis zum Ekelhaften getrieben werden. Natürlich soll der Darsteller das Feuer in seiner Geschwindigkeit nicht dämpfen, aber es genügt, wie Lessing uns zwischen den Zeilen lesen läßt: ein Beben des inneren Menschen unter dem scheinbar echt empfundenen Affekt. Das ist eine Lehre, die verallgemeinert den Schauspielern aller Zeiten unablässig in der Praxis vorzuführen wäre, denn die Mehrzahl weiß nicht, mit einfachen aber innerlichen Mitteln zu wirken. Diese greifen weit tiefer als solche, denen man die physische Anstrengung des produzierenden Künstlers anmerkt. — Wie endlich Lessing über den Tod auf der Bühne dachte, das erklärt die Hamburgische Dramaturgie im 13. Stück, welches vom Sterben der Sara Sampson handelt: „Madame Henseln starb ungemein anständig, in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus;

sie kniff den Rock, der um ein Weniges erhoben ward und gleich wieder sank; das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!" Kein Zeugnis könnte beredter Lessings Geschmack zur Anschauung bringen, der sich hier in so seltsamem Kontraste zwischen dem Sinn für das Schöne und der Begeisterung für das Wahre kundgiebt.

Das Jahr 1760 hatte Lessing als Sekretär des Generals Tauentzien nach Breslau gerufen. Die Zeit der Vorbereitung zu „Minna von Barnhelm" zog herauf. Lessing studierte das „Theater des Herrn Diderot", woran sich sein Geschmack fortbildete. In der Zeichnung der Charaktere ging er über das Muster des Franzosen hinaus. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Diderot nur Standescharaktere zeichne, während Lessing individueller verfahre. Er selbst wirft dem „Natürlichen Sohn" Einförmigkeit der Charakteristik vor *). Die Psychologie des deutschen Dichters vertiefte auch die Schauspielkunst und ließ ihre Aufgaben wiederum durch „Minna von Barnhelm" (1763) wachsen. Gleichzeitig mit Lessings Dramatik hob sich die darstellende Kunst; schon seine Zeit erkannte diese Thatsache, denn, als Koch in Berlin (1772) „Emilia Galotti" aufführte, schrieb Nicolai an Lessing: „Es ist, als wenn sich in Spieler und Zuschauer ein neues Leben ergösse, wenn ein neues Stück von Ihnen auf die Bühne kommt." Diese bildende Kraft, welche aus Lessings Stücken auf den Schauspieler wirkte, erreichte im „Nathan" ihren Höhepunkt, wo die Sprache mit unvergleichlicher Natürlichkeit zwischen Poesie und Prosa stehend für die reproduzierende Kunst des Darstellers einen ewigen Reiz behält.

Das „Theater des Herren Diderot" nahm weniger auf Lessings Dramatik Einfluß, als es seiner theatralischen Ästhetik eine bestimmte Richtung gab. Erich Schmidt weist in seinem Aufsatz „Diderot und Lessing" [25]) mit besonderem Nachdruck darauf hin, daß beide nicht Systematiker waren. Diderot war es durchaus nicht: „Aristoteles verzeihe mir, aber es ist ein verfehltes kritisches Verfahren, ausschließliche Regeln aus den vollkommensten Werken zu deducieren, als wären die Mittel zu gefallen nicht un-

*) Hamburgische Dramaturgie, 85. Stück.

endlich; die Regeln haben aus der Kunst eine Routine gemacht, und ich weiß nicht, ob sie nicht mehr schädlich als nützlich gewesen sind." Dieses Wort Diderots bezieht sich insonderheit auf die dramatische Kunst, und die ihm zugrunde liegende Anschauung hat auch seine Theorie für Schauspieler gebildet. So ist es erklärlich, daß ihr die Regelstrenge und der Zwang des Systems fehlt. — Lessing ist der dem Aristoteles verwandtere Geist: Die Regel gilt ihm mehr als Diderot, und die Logik des Philosophen verrät bei Lessing Neigung zur Abstraktion; sie spielt sogar in systematischen Ansätzen, wie z. B. das Fragment „Der Schauspieler" oder die spätere Lehre über die Äußerung „moralischer Betrachtungen" zeigen*). Gewiß aber bewirkte Diderots Einfluß, daß Lessing sich nicht tiefer in das Dunkel systematischer Gebäude verlor. Dieses Verdienst hat namentlich Diderots „Brief über die Taubstummen", eine Schrift, welche Lessing sofort nach ihrem Erscheinen übersetzte[26]); ihre Lehren über die Geberdensprache, welche später der Hamburger Dramaturg verwertete, streben die moderne Freiheit an.

Lessings I. Vorrede zu dem „Theater des Herrn Diderot" (1760) rühmt seinen Neuerungen Genie und Geschmack nach und begrüßt einen „denkenden Kopf, der . . . neue Pfade durch unbekannte Gegenden zeichnet". — „Ich möchte wohl sagen, daß sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat als er." Lessing selbst fand also in Diderot den Geist des Aristoteles wieder und zwar auf dem Gebiet der theatralischen Ästhetik, obwohl sich Diderot gerade dort gegen den Griechen richtete. Diesen Vergleich erklärt die Thatsache, daß Lessing in Diderot den strengen Philosophen überschätzte. Für die unklare Schwärmerei des Phantasten, der oftmals die Verständlichkeit seiner Ästhetik gefährdet**), hatte Lessing keinen Blick; er sah in Diderot nur den eifrigen Vorkämpfer der Aufklärung auf dem Schauplatz der Bühne, und die gemeinsame Sache machte ihn zum milden Richter. Nur in der Besprechung der 'Bijoux indiscrets'***), worin beide als Gegner der französischen Klassicität übereinkommen, rügt Lessing eine „Verirrung" ihres Verfassers;

*) Hamburgische Dramaturgie, 3. Stück.

**) Das Urteil über Diderot vervollständigt Alfred Michiels: „Histoire des idées littéraires au XIX e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs." Paris 1842.

***) Hamburgische Dramaturgie, 85. Stück.

dort vermißt er einmal den „klaren lautern Diderot“. — Ihn also suchte und las der Hamburger Dramaturg, und so erklärt sich die II. Vorrede zum „Theater des Herren Diderot“ (1781); in dieser spricht Lessing seine Freude über den Nutzen der eigenen Übersetzung aus und sagt: „So sehe ich nicht, warum ich mich einer Anforderung weigern sollte, die mir Gelegenheit giebt, meine Dankbarkeit einem Manne zu bezeugen, der an der Bildung meines Geschmacks so großen Antheil hat. Denn mag es mit diesem auch beschaffen sein, wie es will: so bin ich mir doch zu wohl bewußt, daß er ohne Diderot's Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eignere: aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre.“

Inzwischen hatte eine große Gefahr die allgemeine Entwicklung der deutschen Schauspielkunst bedroht: der siebenjährige Krieg. Ohne Frage war die Herausbildung einer Ästhetik der Schauspielkunst Ursache, daß dieser Krieg ihre Blüte nicht brach. Wohl griff er hemmend in ihre praktische Entwicklung ein, aber zermalmende Kraft hatte er nicht. Man darf seine Wirkung nicht so beurteilen, daß der materielle Schade allein ins Gewicht fällt; auch die Thatsache verlangt Rücksicht, daß die junge Kunst von ihrem geistigen Leben nichts einbüßte, dessen Feuer die stille Arbeit denkender Männer schürte und erhielt. So wenig praktischen Wert man einer Theorie der Schauspielkunst zuschreiben mag, nie trat ihr Nutzen klarer zu Tage, als nach dem siebenjährigen Kriege, weil es damals gerade darauf ankam, daß auch die Bühne auf den Besitz einer Ästhetik pochen durfte. Dieser gab ihr ein Ansehen, gegen welches die Nation sich doch nicht mehr verschließen konnte, während es gewiß ist, daß eine recht- und würdelose Kunst nach diesem Kriege auf Förderung nicht den geringsten Anspruch gehabt hätte. — Weniger in einzelnen Thatsachen von praktischer Evidenz muß man den Erfolg der Bemühungen suchen, welche der theoretische Sinn des vorigen Jahrhunderts für die dramatische Kunst an den Tag legte, als in seiner Gesamtwirkung: Weitschauende Geister ließ er die junge Kunst auf eine Entwicklungsstufe emporheben, wo auch sie das Licht der ästhetischen Reife traf, das jenes Zeitalter über die bildenden Künste verbreitete.

Der Krieg hatte die großen Wandertruppen überhaupt nicht lahm gelegt, und so erhob sich die Praxis der deutschen Schau-

spielkunst während der folgenden Zeit um so leichter; ihre Entwicklung seit der Mitte des Jahrhunderts erweist es aus sich selbst: Wir treten der Wirksamkeit Lessings näher, welche ihn in enge Verbindung mit der Praxis brachte, und begrüßen zunächst die Truppe Schönemanns in Mecklenburgischen Landen wieder. Was sie ohne Gottsched leisten könne, war die Frage, mit der wir sie vor den Thoren Leipzigs verließen. Nach mancherlei kreuz- und quer-Zügen trat Schönemanns Truppe seit 1753 zu Rostock und Schwerin in ihre wichtigste Epoche. An diese knüpft sich die Kunde von der ersten „theatralischen Akademie“, deren Entstehung für immer mit Ekhofs Namen verbunden ist. Die erste Nachricht von ihr gab W. A. O. Reichards Gothaischer Theaterkalender (1779). Diesen benutzte Joseph Kürschner zu einem Aufsatz über Ekhofs Unternehmen [27]), und eine ähnliche Wiederholung der Sitzungsberichte bietet H. Devrient in seinem „Schönemann“ [28]). — Die Tagebücher der Akademie, welche Reichard zuerst auffand, sprechen schon für sich, sie lassen Wesen und Zweck des Unternehmens ohne jeden Kommentar erkennen. Es bedarf auch hier nur einer Prüfung der Aufgaben, welche sich die Akademie stellte, um ihre historische Bedeutung in der Entwicklung der Schauspielkunst zu erkennen: Im 15. Artikel der Originalberichte findet sich das Programm der Akademie. Es plant Vorlesungen der Schauspiele, welche gespielt werden sollen, gründliche Untersuchungen der Charaktere und Rollen, vernünftige Überlegung: wie sie gespielt werden können und müssen, endlich die Kritik stattgefundener Vorstellungen. In diesen Punkten blieb das Unternehmen noch ganz auf dem Boden einer praktischen Kunstpflege, die sogar als Muster einer solchen anzusehen wäre. Ekhof überspannte jedoch seine Forderungen, und die Absicht, Schauspielern durch die Theorie einen höheren Begriff von ihrer Kunst aufzudrängen, war eine unglückliche Spekulation. Dramatische Litteratur sollte studiert, psychologischen Erörterungen Zeit gegönnt und Ästhetik getrieben werden, damit man, wie es in Ekhofs Programm-Rede heißt, die „Ursachen“ von allem einsähe und nichts ohne „hinlänglichen Grund“ rede und thue! Hier spricht der Geist des Jahrhunderts aus Ekhofs Munde; aber sein Idealismus ging zu weit, er mußte Widerspenstigkeit und Spötterei hervorrufen. „Ich war ein Mensch, als ich sie stiftete“ — ruft Ekhof seiner Akademie nach, und doch war er weniger schwach, als er selbst es glaubte. Seine Lehren

über eine natürliche Schauspielkunst drangen doch in die breite Masse der Standesgenossen; seine Ermahnungen zu edler Kunstpflege fanden Einsicht bei den Auserwählten. Ekhofs Lehren und Vorschläge machten Schule.

Die Entwicklung einer „Schule" des Schauspiels seit Ekhof geschah in verschiedenem Sinne: einmal als Epoche machende Stilgattung und ferner als Wiederbelebung der ersten Theater-Akademie. — Das Streben, nach einer gewissen Tendenz alle Kräfte einer Bühne zu vereinigen, ging von Ekhof zunächst auf die Wandertruppen über, sodann bildeten sich bestimmte Musterschulen in Hamburg, Wien und Mannheim aus, zuletzt die Norddeutsche Schule mit ihrem Hauptsitz zu Berlin*). Gründer dieser Schulen waren große Schauspieler und Dramaturgen; überall findet sich ihre gemeinsame Wirksamkeit: Ekhof und Lessing beginnen in Hamburg; Schröder macht Schule in Wien; Beil, Beck und Iffland geben mit Dalberg der Mannheimer Bühne Stil. Die Schauspielkunst des 19. Jahrhunderts zehrt zunächst weiter von Ekhof, Schröder und Iffland, unterwirft sich dem Geiste Tiecks und schwört zuletzt auf Laube und Dingelstedt.

Die Schauspielschule in dem eigentlichen Sinne der Ekhofschen Akademie nahm verschiedene Formen an, folgte aber in jeder dem Bedürfnis, die schauspielerische Jugend nach den Grundsätzen Ekhofs und Lessings zu erziehen; nur Goethe zog ihnen später in Weimar seine eigenen Intentionen vor. — Als Kaiser Joseph den Wiener Schauspieler Joh. H. Fr. Müller auf eine theatralische Studienreise ausschickte, besuchte dieser auch Lessing in Wolfenbüttel. Die Errichtung einer Theater-Philanthropie kam zur Sprache, und Lessing äußerte sich, wie aus dem Tagebuche[29]) des Schauspielers hervorgeht: „Jede Kunst muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studieren und mühsamen Schweiß erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen. — Durch Jahrtausende hat es die Erfahrung bewiesen, daß die erste Grundlage der Erziehung den Charakter des Menschen für die Zukunft bestimmt. Diese Eindrücke sind unvertilgbar und ihr Einfluß wirkt durch's ganze Leben. Alle Empfindungen, Leidenschaften,

*) Von einer Weimarer Schule ist hier mit Absicht noch nicht die Rede.

Neigungen und Fähigkeiten müssen in ihrem ersten Keime geleitet werden, wo das weiche unbefangene Herz noch jeder Biegung gehorcht." — Über die ersten Versuche einer Organisation von Theaterschulen berichtet schon Ed. Devrient *). Es war namentlich im Beginn des 19. Jahrhunderts viel von ihr die Rede, ohne daß in Wirklichkeit etwas für sie geschah. Ein königliches Konservatorium für Schauspielkunst plante zunächst Friedrich Wilhelm IV., aber errichtet wurde es nicht. Nur private Anstalten traten allmählich hervor; einzelne Lehrer verpflichteten sich diesen oder wirkten auf eigene Faust mit mehr oder weniger Berechtigung, doch oft mit gutem Resultat. Erst die neuere Zeit hat der dramatischen Kunst königliche Konservatorien geschenkt. Durch sie wurden die Ideale des Altmeisters Ekhof wenigstens zum Teil erfüllt, und die Errichtung einer wirklichen Professur stellte die Schauspielkunst ihrer äußerlichen Würde nach den bildenden Künsten zur Seite. Einen Vorteil aber von tieferem Gehalt errang die Schauspielkunst damit nicht. Nur der Schutz des Staates hätte ihr den Platz einräumen und die Pflege gewähren können, welche sie in Lessings Sinne zu beanspruchen hatte.

Mochte die erste theatralische Akademie auch schnell ein trauriges Ende nehmen **) — sie war eine bedeutende Erscheinung und im Sinne damals herrschender Absichten auf die Hebung der Schauspielkunst: ein Vorspiel zur „Hamburger Entreprise". Wenige Jahre nach ihrem kurzen Dasein erfolgte auch die Auflösung der Schönemannschen Truppe (1758). Leichtsinn und Interesselosigkeit des Prinzipals, nicht die Einwirkung des Krieges, waren die Ursache. Vortrefflich dagegen hielt sich Koch während der Jahre 1758—64 in Hamburg; er übernahm die Leitung der Schönemannschen Truppe, deren Reste ihm Ekhof nach kurzem Aufenthalt bei Schuch selbst zuführte. Später ging Koch nach Sachsen zurück, wo Döbbelin die Kriegsjahre wacker überstanden hatte. Ekhof jedoch blieb in Hamburg bei Ackermann, und dort bereitete sich nun der erste Versuch der Gründung eines Nationaltheaters vor. Auch Joh. Fr. Löwen hatte sich in Hamburg eingefunden, und so vereinigte das Schicksal diese Männer von neuem, welche einst unter Schönemann Gottscheds Ruf nach Leipzig gefolgt waren.

*) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" Bd. II, S. 324, Bd. III, S. 326, 327.

**) In Hamburg 1754.

Sie waren inzwischen praktisch und theoretisch für die Entwicklung einer natürlichen Schauspielkunst eingetreten. Ackermann zog, nachdem er Leipzig verlassen hatte, kreuz und quer durch den Norden Deutschlands und faßte in Braunschweig ziemlich festen Fuß. Als er nach Hamburg kam, zählte seine Truppe bereits Schauspieler zu Mitgliedern, deren Kunst die Theatergeschichte als „Hamburger Schule" ansieht. Ihr Geist war die reine Natur, welche vor Lessings praktischem Eingriff schon so weit vorbereitet war, daß die übliche Bezeichnung Ackermanns als Vater der modernen Schauspielkunst eine gewisse Berechtigung hat. Auch Ekhof erhielt diesen Namen; er wurde jedoch in weiterem Sinne Vater des modernen Theaterwesens, dessen Organisation im Grunde von ihm ausging. Ackermann war nur Gründer der natürlichen Darstellungskunst selbst. Nach ihm bildeten sich zunächst Sophie Schröder, seine Gattin, deren Töchter Charlotte und Dorothea, sowie der junge Fr. L. Schröder. Dieser und seine Mutter erzogen die heranwachsende Generation. Charlotte Ackermann erinnert bereits in ihrer lieblichen Natürlichkeit an Christiane Neumann, Goethes Euphrosyne. Sie starb wie diese zu jung. Boek, eines der ersten realistischen Talente, erhielt bei Ackermann seine Ausbildung, und wenn Ekhofs natürliche Kunst Lessing entzückte und belehrte, so vermochte sie es als Frucht der Ackermannschen Lehre, denn ihm gelang es erst, Ekhof die letzten Unarten pathetischer Vortragsweise abzugewöhnen. Wiewohl dieser schon in seiner theatralischen Akademie auf natürliche Darstellung gedrungen hatte, war er bei seinem Erscheinen in Hamburg doch selbst noch nicht ganz von der französischen Schule frei. Ackermann aber gewann Einfluß auf ihn, und das gemeinsame Interesse französischer Gegnerschaft machte ihr Schaffen zur günstigen Vorbedingung der späteren Wirksamkeit Lessings. — Ackermann und Ekhof waren nur praktisch thätig, Löwen aber wandte sich auch der Theorie zu. Er schrieb im Sinne der Ekhofschen Akademie seine „Kurzgefaßten Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes" (1755). Die Natürlichkeit, welche Löwens Mimik anstrebt, beweist, daß ihr Verfasser durch Ekhof Anregung erfahren hat; er legt jedoch auf den Begriff der Schönheit auch noch viel Gewicht. Die Theorie Löwens erklärt also die Mittelstellung, welche ihm Danzel zwischen Gottsched und Lessing anweist. Auch Löwen ist, wie anfänglich Lessing, in dem Irrtum befangen, daß Hogarths

Gesetze von der Schönheit Schauspielern Anmut in der Bewegunng verleihe. Anderseits weist er Francisco Riccobonis Lehre über die Bewegungen der Arme und Hände zurück, wie Löwen überhaupt alle Pedanterie in der Darstellung verpönt; um so auffälliger ist seine Sympathie für Hogarth. — Der Plan, eine Übersetzung von J. J. Dorats Gedicht über die Deklamation nebst einem Katechismus für Schauspieler zu liefern, blieb unausgeführt; dagegen schrieb Löwen eine Geschichte des deutschen Theaters (1766), welche als Quellenwerk den Ruf ihrer Unzulänglichkeit verdient, aber interessante Gedanken über eine theatralische Akademie, den Unterricht und die Gründung eines Nationaltheaters enthält. Im Vorwort heißt es, das Buch sei für Schauspieler geschrieben, und von diesem Gesichtspunkt aus verdient es auch Beachtung. Da die künstlerische Reformidee des Werkes in Löwens „Erster Ankündigung" des Hamburger Nationaltheaters wiederkehrt*), so wird sie besser in der zweiten Durchführung betrachtet.

Es trifft nicht ganz zu, wenn Danzel behauptet, daß die Vorschläge für die Aufhebung der Prinzipalschaft und Gründung eines Nationaltheaters von Löwen ausging. Diese Ideen waren seit Joh. El. Schlegels Auftreten schon herrschende geworden und fanden durch Löwen nur einen neuen und bestimmteren Ausdruck. Das deutsche Nationaltheater schien ihm in erster Linie Originalschauspiele statt Übersetzungen, Lustspiele deutschen Charakters statt französisierender zu verlangen. Eine Akademie aber im Sinne Ekhofs sollte die praktische Ausübung der Schauspielkunst und ihr deutsches Wesen fördern; die Schweriner und Rostocker Sitzungen sollten in Hamburg wieder aufleben. Zur Belehrung für Anfänger wurden folgende Schriften ausgesucht: Löwens „Kurzgefaßte Grundsätze der körperlichen Beredtsamkeit", Dorats **„Essai sur la Déclamation tragique"** und die „vortrefflichen theatralischen Auszüge Lessings aus den besten Werken der Ausländer" [30]). „In diesen Vorlesungen," heißt es, „sollen diejenigen, die sich der Bühne widmen, von den ersten Anfangsgründen der Kunst an, durch das ganze dramatische Feld geführt, und mit den Geheimnissen dieser wichtigen Kunst bekannt gemacht werden. Den theoretischen Unterricht wird man ihnen durch Beispiele unserer besten Acteurs erläutern lassen; und da sie vornehmlich dereinst in dem

*) Ostern 1767.

Spiele [!] der Leidenschaften die Seele der ganzen Action setzen müssen, so wird es eins von den Hauptgeschäften dieser theatralischen Vorlesungen sein, sie mit der wichtigen Lehre der Affekten bekannt zu machen, und überhaupt nichts zu vergessen, was nur irgend zu den feinsten Nüancen dieser schweren Kunst gezählt werden kann.“ — Löwens Ankündigung macht auch ernste Vorschläge zur Hebung des Schauspielerstandes, welche geeignet waren, auf seine künstlerische Leistungsfähigkeit wohlthuende Rückwirkung auszuüben: Den Genuß eines angemessenen Jahrgehaltes, eine anständige und lebenslängliche Versorgung, worin sich zum ersten Male die Idee unserer heutigen Bühnengenossenschaft äußert, und endlich die Wahl geistig und moralisch gebildeter Menschen zu Darstellern der nationalen Bühne. — In dem Organ des bestehenden Schauspielwesens erkennt Löwen die Prinzipalschaft als Wurzel alles Übels. Er wirft den Prinzipalen schlechte Kenntnisse, auf der einen Seite Geiz, auf der andern Verschwendung vor. „Der Fürst oder die Republik sollen selbst das Direktorium führen, d. h. einen Mann wählen, welchem, begabt mit einer feinen Kenntnis der schönen Künste und Wissenschaften, die Annahme der Schauspieler, die Wahl der Stücke und die ganze Polizei des Theaters, ohne daß er selbst Schauspieler wäre, überlassen würde.“ Das war Schlegels Idee, nur präziser und, man könnte sagen — moderner ausgedrückt. Der Gedanke einer Loslösung der Bühnenleitung von der Praxis des Schauspielers, welcher gegenwärtig ein so eminent reger geworden ist, kann also nicht den Anspruch auf Neuheit machen.

Löwen sucht in der „Ersten Ankündigung“ die Orte, wo seine Ideen Verwirklichung finden könnten. Wien, Hamburg und Berlin kommen in Frage. Mit Begeisterung deutet er auf Berlin als den Ort hin, wo ein mächtiger König und kritisch begabte Männer säßen: Er denkt an Lessing und zeitgenössische Kenner der Schauspielkunst, welche später die Bahn des Hamburger Dramaturgen wandelten. — Die Gründung eines Konsortiums von Geldmännern lenkte die praktische Wahl zunächst auf Hamburg, um den ersten Versuch einer Nationalbühne zu wagen. Löwen wurde Direktor, er selbst gab den Anlaß zu Lessings Berufung als Dramaturg; er kam und fand den Stamm der Ackermannschen Gesellschaft vor.

Die künstlerische Stütze der Hamburger Entreprise war

Konrad Ekhof [31]). In dem deutschen Schauspieler wiederholt sich noch einmal der Werdeprozeß des Franzosen Baron. Auch Ekhof ist der Repräsentant einer Übergangsperiode. Deklamator in seiner Jugend, besonders als Darsteller von Helden des französischen Dramas, wußte er doch schon den Alexandrinern Leben einzuhauchen. Wenngleich er sie noch hörbar skandierte, so war doch die Art seines Vortrages eine solche, daß man die Reime, welche so lange dem Ohre geschmeichelt hatten, in einer natürlichen Behandlung ohne den üblichen Singsang auf einmal „barbarisch" fand. Gerade die Wirkung, welche Ekhof trotz des steifen Versmaßes erzielen lernte, wies darauf hin, wie elend die Sprache unserer dramatischen Dichtung war. Die Einsicht für diese Thatsache konnte nicht spurlos vorübergehen, und gewiß sind die Stimmen, welche seit der Mitte des Jahrhunderts nach anderen Versen oder Prosa riefen, auch durch Ekhofs Sprechweise angeregt worden. Je älter und reifer er wurde, desto mehr gab Ekhof das klassische Pathos auf und begann in seinem Vortrag die Stilgattungen zu scheiden. Gewannen in der französischen Tragödie selbst gleichgültige Dinge noch Würde und Majestät in seinem Munde, so fand er für das bürgerliche Drama doch schon die Töne überzeugender Natürlichkeit. „Innerlichkeit, Feuer und Einsicht" sind die Eigenschaften, welche die Hamburger „Unterhaltungen" dem großen Schauspieler nachzurühmen wissen, ein Urteil, mit dem sich Löwens Ansicht deckt, wenn er schon 1755 an Ekhof die Verse richtet:

„Du zeigst im Trauerspiel, was wenigen gelinget,
Die Kunst sei die Natur, die man in Regeln zwinget.
Von der Natur geführt, werd' ich mich stets bemühn,
Der Menschen Leidenschaft die Larve abzuziehn."

Die Einsicht, welche die Kritik der Hamburger „Unterhaltungen" Ekhof zuerkennt, zwang seine eigene Natur in „Regeln" und gab in der Zeit der Hamburger Entreprise seiner künstlerischen Individualität noch ein gewisses Gepräge von Lehrhaftigkeit. Dieser Umstand mag auch seinen Biographen Kürschner zu dem Urteil bestimmt haben, Ekhofs Kunst beruhe auf Studien, Talent und Routine, und niemals sei er ganz Naturalist*) gewesen. Letzteres trifft nicht zu, denn Ekhof reifte in seinem Alter zu einem völlig natür-

*) Naturalist, d. h. hier nur: ein natürlicher Schauspieler.

lichen Schauspieler aus, dem die Einfachheit als das Ideal der Tragödie galt. Oft sprach er, wie die zeitgenössische Kritik berichtet, sogar zu natürlich, verletzte die Würde seiner Rolle und erregte Gelächter. So stellt sich Ekhofs letztes Wirken wie eine Ironie auf die theoretischen Bestrebungen seiner Jugend dar; sein Spiel sprach oft jeder Regel Hohn, weil das Genie die Zügel schießen ließ.

Was jedoch von dauernd vorbildlichem Wert an der Kunst des großen Schauspielers geblieben war, zeigt die „Hamburgische Dramaturgie". Aus der rückhaltlosen Art, mit welcher Lessing Ekhofs belehrenden Einfluß anerkennt, ergiebt sich, daß so manche Regel, so manche feinsinnige Beobachtung seiner theatralischen Ästhetik aus dem Spiel dieses Künstlers hervorging. Wenn Lessing im II. Stück der „Dramaturgie" sagt: „Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält", so kündet sich hierin eine Wiederaufnahme jener Reflexionen über den Ausdruck des „philosophisch Erhabenen" an, welche Lessing und Mendelssohn schon im Ausgang der fünfziger Jahre beschäftigten*). Der Hamburger Dramaturg löst diese Frage endlich auf Grund psychologischer Beobachtung mit einem technischen Rat für die Schauspieler: „In ruhiger Situation muß die Seele durch die Moral**) sich gleichsam einen neuen Schwung geben wollen." „In heftiger Situation muß sie sich von ihrem Fluge zurückholen." Das sind psychologische Grundsätze, deren praktischer Wert für den Darsteller unleugbar ist, weil sie ihm den seelischen Prozeß in jeder Art von Reflexion allgemeingiltig darlegen. Der erste wird den Schauspieler einen erhabenen und begeisterten Ton finden lassen, wenn ihn eine vernunftmäßige Betrachtung der Rolle aus passivem Zustand zur Thatkraft hinreißt, oder umgekehrt wird sich der Schauspieler mäßigen, wenn seine Reflexion Fassung der Seele anstrebt. Nur die intuitive Erkenntnis an Ekhofs Musterspiel konnte die Lehre ergeben, daß sich im Falle der Selbstbegeisterung die Glieder

*) Diesen Zusammenhang schließt Lessings geringschätzende Kritik dichterischer Sentenzen nicht aus.

**) Jede allgemeine Betrachtung von philosophischem Wert.

sofort bewegen, Miene jedoch und Auge nur langsam aus dem Zustande der Ruhe erwachen, daß aber die Glieder schnell ruhen, während Miene und Auge noch in Bewegung und Feuer die Spuren des Affektes behalten, sobald die Vernunft eine Erregung bezwingen will. — Diese Erwägungen knüpfen sich an Lessings Kritik von Chronegks „Olint und Sophronia"; sie wollen einem der stärksten Mängel damaliger Deklamation abhelfen, in deren Feinheiten außer Ekhof nur wenige deutsche Schauspieler eingedrungen waren, wie die Kritik der Hamburger „Unterhaltungen" lehrt.

„Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß ebenso wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen", lautet der Hauptsatz im dritten Stück der „Dramaturgie", mit welchem Lessing das Verständnis für die Wiedergabe allgemeiner Betrachtungen zu wecken suchte. Damit jedoch alles, was der Schauspieler spricht, als „unmittelbare Eingebung der gegenwärtigen Lage" erscheine, fordert er einen „ununterbrochenen Fluß" der Worte. Die Leichtigkeit des Sprechens ist darunter verstanden, welche den Eindruck der Natürlichkeit macht, während das Gegenteil eine „mühsame Auskramung" des Gedächtnisses verrät. In gleichem Sinne warnt Lessing vor der Anwendung falscher Accente; er verlangt den Ton der Überzeugung und macht es dem Darsteller deshalb zur Pflicht, jede Rolle verstandesmäßig zu durchdringen.

Aber der Verstand allein erschöpft die Rolle nicht — „die Sprache aus der Fülle des Herzens" will Lessing nicht nur in der Wiedergabe sentenziöser Stellen, sondern überall und immer hören, wenn er sagt: „Der Schauspieler, der eine Rolle nur versteht, ist noch weit entfernt, sie zu empfinden. Die Seele muß ganz gegenwärtig sein, sie muß die Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten." Für den Ausdruck der Empfindungen tritt das Beispiel Ekhofs in der Dramaturgie als das maßgeblichste hervor. Unter allen seinen Rollen, die Lessing bespricht, war Orosman in Voltaires 'Zayre' die instruktivste, weil sie den Schauspieler wie keine ähnliche zwang, von einer Gemütsbewegung in die andere überzugehen. „Er muß diesen Übergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch ein paar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradationen mit fortgerissen

wird.“ — In den Gegenstand der schauspielerischen Empfindung vertiefte sich Lessing mit besonderer Aufmerksamkeit für die Spielweise der Hamburger Darsteller. Der Vergleich ihrer Leistungen führte zu einer Beobachtung, welche in der „Dramaturgie“ den Ausdruck des Empfindens von körperlichen Bedingungen abhängen läßt. Diese Erkenntnis war für die Kritik der Schauspielkunst von großer Wichtigkeit. Lessing sagt über die Empfindung, sie sei, wo man sie nicht sieht, und sei nicht, wo man sie sieht. Oft kann der Schauspieler noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht, weil ihn etwa seine Gesichtsbildung zu einer Miene zwingt oder weil er einen Ton anschlagen muß, womit wir ganz andere Gesinnungen und Leidenschaften zu verbinden gewöhnt sind. So hängt der Eindruck in der That von Erscheinung und Organ des Darstellers ab. Dieser kann anderseits von der innigsten Empfindung beseelt erscheinen und treibt doch nichts als die oberflächlichste Nachahmung bedeutender Vorbilder. Von einem solchen Schauspieler sagt Lessing: „Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt und durch deren Beobachtung ... er zu einer Art von Empfindung gelangt, die ... in dem Augenblick der Vorstellung kräftig genug ist, wenigstens etwas von den freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben.“ Lessing gebraucht das Beispiel eines Zornigen und bemerkt, daß ein kalter Schauspieler, der die Äußerungen des Zornes bei dem empfindenden Schauspieler sah, im Nachahmen von einem dunklen Gefühl des Zornes befallen wird, welches wiederum auf den Körper zurückwirkt und da auch „diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht blos von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im Geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.“ In dieser Ausführung Lessings liegt auch eine Antwort auf die Frage: Giebt es eine Theorie der Schauspielkunst? Sie bildet sich von selbst heraus, wenn der Schauspieler in der Praxis Regeln sammelt, nach denen er handelt — und warum sollte der Theoretiker sie nicht fixieren?

Wie Lessing, so wurde auch Mendelssohn von Ekhof zur Reflexion über schauspielerische Empfindung angeregt und zwar in

einem Aufsatz „Beantwortung einiger Fragen in der Schauspielkunst“ [32]). „Dieser Aufsatz,“ sagt Nicolai in der „Neuen Berliner Monatsschrift“ *), „ist ungefähr im Jahre 1774 geschrieben. Die Gelegenheit dazu gab, daß Eckhoff **), im Gespräch mit mir, behauptet hatte: Der Schauspieler müsse sich nicht in den wirklichen Affekt setzen, den er vorstellen solle, sondern müsse alles durch Kunst bewirken.“ Dieser Behauptung stand nach Nicolais eigenem Bericht die Thatsache entgegen, daß Koch einer jungen Schauspielerin die Rolle der Phädra versagte, weil er glaubte, sie habe selbst noch nie Liebe empfunden. Die gegensätzlichen Anschauungen Ekhofs und Kochs ergaben das Thema zu einer Disputation. „Dieser Aufsatz“, heißt es weiter von Mendelssohns Arbeit, „sollte nun bei unsern wöchentlichen Zusammenkünften Stoff zur Unterhaltung geben. In denselben war überhaupt nicht der Zweck, Entscheidungen zu finden, sondern Gründe und Gegengründe aufzusuchen, und so die Begriffe aller Art immer klarer und deutlicher zu machen.“ Sehr wahrscheinlich ist hier die Rede vom „Berliner Montagsklub“, welcher damals noch als ein „Freitagsklub“ fortbestand. — Diese Art, künstlerische Fragen zu behandeln, wie Nicolai hier angiebt, ist jedenfalls sehr fruchtbar, weil sie den Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet. Eine Ansicht, welche sich als Resultat von Betrachtungen aus verschiedenen Gesichtspunkten herausbildet, kommt der wahren Erkenntnis am nächsten, und so ist es um so mehr zu bedauern, daß von jenen Kunstgesprächen nur der Inhalt eines kurzen Aufsatzes hinterblieb. Mendelssohn beantwortet die Frage: Kann man durch Regeln, ohne innere Empfindung, ein guter Schauspieler werden? — ähnlich wie Lessing, indem er sagt: „Man kann es in gewissen Stücken durch Übung zu großer Fertigkeit bringen.“ Er fügt die Ursache hinzu: „Jede Bewegung unserer Gliedmaßen, die wir in ihre Teile auflösen können, kann auch vermittelst gewisser Regeln hervorgebracht und uns durch Wiederholung der Regeln gleichsam natürlich werden.“ Wo unsere Kenntnis über den Muskelgebrauch des Körpers jedoch aufhört, da endet, wie Mendelssohn einsieht, auch die Macht der Regel und tritt die Blöße eines Schauspielers zu Tage, indem sich die Kraft des Talentes nicht von selbst zu

---

*) 24. Bd. S. 11 Juli 1810.

**) Eine der verschiedenen Schreibweisen des Namens.

bethätigen vermag. — Über den Ausdruck der Affekte sagt unser Philosoph, daß ihn der Schauspieler „intuitiv“ fühlen müsse, weil die Kennzeichen der Affekte durch keine „symbolische Erkenntnis“ einer Gemütsbewegung, sondern durch wirkliche Anschauung, durch Begeisterung hervorgebracht werden — mit einem Wort: Der scheinbare Affekt steht an Wirkung hinter dem echt-gefühlten zurück. Aus diesem Grunde hält Mendelssohn auch die Illusion des Schauspielers für unerläßlich: „Sie macht ihn wahrhaft zu der Person, die er vorstellen soll; an diese muß er beständig denken, sich so in sie hineinleben, daß ihn nichts Äußeres stört.“

Ekhofs wahrhaft menschliche Gestalten ließen diese Forderung an die deutsche Schauspielkunst ergehen; er selbst hat mit den Schöpfungen des reifen Alters seine von Nicolai überlieferte Behauptung zu Schanden gemacht: der Schauspieler dürfe den Affekt nicht wirklich fühlen. Seine Kunst stand seit dem Ausgang der sechziger Jahre als Problem vor der deutschen Kritik da und veranlaßte die Kenner der Bühne zu einem Nachdenken, dessen kein deutscher Schauspieler vor ihm gewürdigt wurde. — Im Oktober desselben Jahres, als Mendelssohns Aufsatz entstand, sah ihn auch J. J. Engel in der Rolle des Odoardo; er gewann aus seiner Darstellung die lebhaften Eindrücke, welche er später in der „Mimik“ verwertete. So nahm Ekhof nicht nur auf die Entwicklung der praktischen Schauspielkunst entscheidenden Einfluß — auch ihre Theorie durchdrang der Geist seines Spieles seit den Tagen der Hamburger Entreprise. Zwischen Lessings „Dramaturgie“ (1767/69) und Engels „Mimik“ (1785) liegt die bedeutendste Entwicklungs-Periode der deutschen Schauspielkunst.

Die ersten fünfundzwanzig Stücke der „Dramaturgie“ bilden die Grundlage zu einer Lehre der Schauspielkunst, die leider ein unvollendetes Werk ihres Schöpfers blieb. Diese Art eines kritischen und paradigmatischen Verfahrens ist in gleicher Vollkommenheit nicht wiedererstanden. Nur Lessing wußte der abstrakten Theorie einen fruchtbaren Boden zu schaffen, indem er aus seiner Kritik die allgemeinen Betrachtungen und praktischen Vorschläge herauswachsen ließ. Die Kritik Ekhofs und der Hensel als Olint und Sophronia ergiebt und begrenzt zunächst die schauspielerische Selbständigkeit dem Dichter gegenüber. Sie führt zu einer Besprechung der „goldenen Regeln“, welche Shakespeare in den Mund Hamlets legt. Bekannte, schon von Remond geäußerte Ansichten

über das „Feuer" des Schauspielers werden in breiterer Form wiederholt. Diese Gedanken über Ausdruck und Wahl der Leidenschaft ergeben in weiterem Zusammenhange die Stellung der Schauspielkunst zwischen den bildenden Künsten und der Poesie: „Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht." Die Bewegung ist also das Hauptmoment des Unterschiedes zwischen der darstellenden und bildenden Kunst. Diese Erklärung stellt auch den Gegensatz zwischen Lessings Naturprincip und jenem der antiken wie der französischen Schauspielkunst in helles Licht. Die Bewegung ergiebt auch hier den Unterschied, und ihr Tempo ist das charakteristische Merkmal der französischen und deutschen Natürlichkeit im klassischen Drama: Ruhe stellt die tragische Schauspielkunst des Franzosen der Malerei und Plastik in gleichem Maße näher als Temperament die tragische Darstellung des Deutschen von ihnen entfernt. — Die Schauspielkunst darf nach Mitteln greifen, welche den bildenden Künsten versagt ist. Lessing fordert sogar von ihr in schicklichen Momenten die Wildheit eines Tempesta, dessen Seestürme eine zügellose Genialität entworfen hatte; er gestattet ihr das Freie eines Bernini, dessen Stil sich in ausschweifenden Formen gefiel. Die transitorische Malerei der Schauspielkunst — eine Reminiscenz an den Laokoon — hat nichts Beleidigendes, wenn sie Züge ausdrückt, welche nur im permanenten Zustand des Gemäldes oder Bildwerkes festgehalten abstoßend wirken. Und dennoch steht die Schauspielkunst unter den Gesetzen der Mäßigung; sie darf weiter gehen als die bildende Kunst, aber nicht so weit wie das Wort des Dichters. — Solche Regeln der „Dramaturgie" bieten mehr als einen abstrakten Niederschlag von Erfahrungen, denn das Beispiel begleitet sie und macht sie zu leicht faßlichen Wahrheiten: So wird jeder Schauspieler den Spielraum seiner Kunst zwischen den bildenden Künsten und der Poesie schnell begreifen, der Lessings Kritik jener Scene liest, worin Olint Sophronias Liebe verschmäht. Sogar an Mitteln derber Art fehlt es nicht, dem darstellenden Künstler eine Regel zu erläutern: Da heißt es z. B. von jeder starken oder heftigen Bewegung, sie müsse vorbereitet und wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen aufgelöst werden, denn ein Schauspieler, der etwa am Aktschluß seine Stimme erhebt und

seine Aktion überladet, um Beifall zu erzielen, verdient, daß man ihn auszische.

Es bedarf keines besonderen Hinweises, daß jeder Satz der „Dramaturgie“ in ihren ersten fünfundzwanzig Stücken Kampf gegen die französische Geziertheit und Sieg der deutschen Natürlichkeit bedeutet. Wie anders auch stellt sich Lessing hier zu Hogarth im Vergleich mit dem Fragment „Der Schauspieler“, welches den Einfluß des englischen Ästhetikers so klar verrät! Das Agieren, heißt es jetzt, sei mehr als eine Beschreibung schöner Linien „immer nach der nämlichen Direktion“. Die „Dramaturgie“ empfiehlt Hogarth dem deutschen Schauspieler nur, damit er in reizvollen Biegungen des Armes geläufig werde: „aber nach allen Seiten mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind.“ Hogarth soll also nur dazu dienen, dem Anfänger das Eckige und Unbeholfene der Bewegungen abzugewöhnen. Lessing verwirft jetzt die „unbedeutenden portebras“. „Reiz am unrechten Ort ist Affectation und Grimasse!“ ruft er aus und das Malerische der Geberde gestattet er nur noch an „moralischen“ Stellen, wo es gilt, ihren symbolischen Ausdruck zu finden. Mehr jedoch als das Malerische, das übrigens nie zur Pantomime werden darf, hat der Schauspieler die „individualisirenden Gestus“ zu beachten — eine Bezeichnung, welcher sich in der gesamten Theorie der Schauspielkunst keine zutreffendere an die Seite stellt, weil sie in aller Kürze von der Geberdensprache die Hauptsache verlangt, den Gedankengang der Rolle auch äußerlich zu zergliedern.

Als Lessing die Kritik der Schauspieler mit dem XXV. Stück der „Dramaturgie“ aus bekannten Gründen abbrach, fuhr er dennoch fort, ihre Kunst zu fördern. Ohne daß er sie des weiteren noch direkt berücksichtigte, sprach Lessing durch sein ganzes Werk der natürlichen Schauspielkunst das entscheidende Wort, indem er endgiltig die englische Bühne der unsrigen zum Vorbild gab. — Schröter und Thiele haben in umfassendem Maße zusammengestellt [33]), was Lessing von Shakespeare hielt und was er dem großen Britten verdankte. Aus der Fülle des Gebotenen tritt die wichtige Thatsache hervor, daß der Hamburger Dramaturg in Shakespeare nicht allein den Dichter, sondern auch den Bühnenpraktiker verehrte: Wie keiner vorher habe er die Bedürfnisse der Bühne gekannt, ist Lessings Ansicht, und im Hamlet erkennt

er den guten Schauspieler Shakespeare wieder, der befugt ist, seinen Kunstgenossen weise Regeln zu geben. Es thut nichts zur Sache, ob Shakespeare ein Talent als Darsteller war oder nicht, denn die Kenntnis von Bühnenwirkung muß nicht schauspielerische Fähigkeit voraussetzen. Ein mäßiger Schauspieler ist oft ein guter Regisseur. — Jedenfalls wurde sein dichterischer Genius von dramaturgischem Scharfsinn geleitet, so daß er nichts schuf, was von der Bühne herunter unnatürlich gewirkt hätte. Als seine Stücke im deutschen Theater heimisch wurden, vollendete sich der Einfluß auf die deutsche Schauspielkunst, zu dessen Schilderung Diderots und Lessings Wirksamkeit den Anlaß gab. Dieser Einfluß erzielte schließlich ein Kunstprincip, für welches der Verfasser eines wenig bekannten Vortrags im Hamburger „Athenäum" die Bezeichnung „Ideal-Realismus" einsetzte [34]). So paradox dieser Ausdruck zu sein scheint, ist er doch nicht falsch, weil er eine Darstellungsweise bezeichnet, welche die Mitte zwischen kalter Schönheit und roher Wahrheit sucht. Ich habe trotzdem schon im vorigen Kapitel der Bezeichnung eines „idealisierten Naturalismus" den Vorzug gegeben, weil mir scheint, daß auch der Laie diesen Ausdruck schneller fassen wird. Realismus ist zu wenig für die Benennung reiner Naturwahrheit, welche die Kunstsprache in dem Wort Naturalismus gipfeln läßt. Erst in der Bezeichnung, welche die äußersten Extreme verbindet, liegt der wahre Ausdruck für das Kunstprincip der deutschen Bühne, welche seit Lessing bestrebt war, die reine Natur zu wahren, aber ihre häßliche Blöße zu verhüllen. Die ästhetische Grundstimmung der deutschen Schauspielkunst liegt in der Mitte zwischen dem französischen Idealismus und dem englischen Naturalismus.

Als den theoretischen Schöpfer dieses Grundsatzes hat die deutsche Bühne Lessing anzuerkennen. Die „Hamburgische Dramaturgie" ist die Urkunde für diese seine Bedeutung, und darum ist sie gleichzeitig das unvergängliche Denkmal einer positiven Errungenschaft, welche der erste Versuch einer deutschen Nationalbühne mit sich führte. Zeitgenossen haben sie nicht erkannt, Lessing selbst blickt im letzten Stück seiner Dramaturgie auf eine unfruchtbare Arbeit zurück; er erkannte nicht, daß gerade in der Unmöglichkeit, die dramatische Kunst wie die bildende unter das Joch einer „strengen" Theorie zu zwingen, das Wesen unserer modernen Bühnenkunst liegt, weil sein Geist in der Idee befangen blieb,

auch ihr eine Ästhetik zu schenken, wie die Alten sie gekannt. Mit diesem Gedanken rang Lessing bis an das Ende seiner Wirksamkeit, obwohl er schon die Unhaltbarkeit des Standpunktes eingesehen hatte, den er als Theoretiker in seinem Fragment „Der Schauspieler" einnahm.

Mit der „Hamburgischen Dramaturgie" ist Lessings Thätigkeit für die künstlerische Hebung der deutschen Bühne als abgeschlossen zu betrachten. Seine Ratschläge, welche ihn trotz allen Widerstrebens mit dem Wiener Theater in Verbindung brachten, bedeuten keinen Fortschritt in der Entwicklung der Schauspielkunst. In Mannheim hätte Lessing ohne Zweifel eine fruchtbare Stätte seines Wirkens gefunden, aber die Unterhandlungen mit Karl Theodor führten nicht zum Ziele. Die Idee der deutschen Nationalbühne schien eine verlorene, Lessing selbst war müde und des Theaters überdrüssig, wie die Briefe an seinen Bruder und Eva König erkennen lassen. Als Wien und Mannheim hielten, was Hamburg nur versprochen hatte, war die Freude, welche der Vereinsamte in seinem Wolfenbüttler Heim empfunden haben mag, nur eine kurze, denn er selbst mußte es noch erleben, daß Übertreibung die reine Natur in erbärmlichen Naturalismus verzerrte. Die Zeit der Läuterung, das endliche Ausreifen der Natur zu einfacher Größe hat Lessing nicht mehr erlebt, und sein Geist mußte zur Ruhe gehen, bevor es sich zeigte, daß sein Werk mächtiger war als jeder Einfluß, der ihm Zerstörung drohte.

Achtes Kapitel.

Die Begründung der deutschen Nationalbühne.

Die Geschichte der geistigen Entwicklung Deutschlands zeugt auf keinem Gebiete von mehr Entschlossenheit und Lust am Kampfe mit widrigen Verhältnissen, als der Schauplatz unserer Bühne an ihren Begründern zu Tage treten ließ. Diese Behauptung mag den Widerspruch herausfordern, daß der Gegenstand eines solchen Vergleiches mit allen anderen Bethätigungen des menschlichen Geistes nicht würdig sei, aber eine Wahrheit ist nicht hinwegzu-

leugnen, bewiesen durch Jahre mühevollen Ringens unserer Schauspielkunst mit eigenen Schwächen und bösen Wirkungen von außen her. Nie hat diese Wahrheit sich glänzender bewährt als nach dem ersten Mißgriff in der Gründung einer deutschen Nationalbühne. Seit den Tagen dieser Schmach geht etwas wie ein heroischer Zug durch die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst. Das Ungeheure war geschehen, daß Lessing selbst die Waffe hatte strecken müssen, doch kaum waren seine Worte brandmarkenden Spottes auf den Charakter der deutschen Nation erklungen, so zeigte die Begeisterung wieder ihre edle und trotzige Stirn. Nord und Süd im Reich der deutschen Zunge regten sich zu gleicher Zeit, um mit neuem Flügelschlag des Willens die Ziele anzustreben, auf welche Lessing hingewiesen hatte. Es bedurfte neuer Kraft, und sie war da — in Friedrich Ludwig Schröder [1]) stand sie auf mit der ganzen Macht seiner Begabung, seines energischen und sittlichen Charakters. Er fühlte und dachte in seiner Kunst als deutscher Mann, er war geadelt durch die Würde des Genies und bot seiner Welt den Eindruck wahrhaft idealer Kunstbegeisterung, der bezwingend auch für andere von ihm ausging. Einer solchen Persönlichkeit bedurfte die Schauspielkunst in jenen Tagen, eines Mannes, der sein Alles an sie hingab: ein Leben, das sich in seiner Bestimmung aufrieb.

Eduard Devrient hat das Schicksal der Ackermannschen Truppe nach der Hamburger Entreprise so erschöpfend dargestellt [2]), daß seine Beschreibung hier nicht mehr erforderlich ist. Das merkwürdigste Moment für die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst war die so bald entstandene Feindschaft zwischen Ekhof und Schröder, denn nur dadurch, daß sich die Wege beider Männer trennten, konnte das Prinzip der Natürlichkeit in die breite Masse der Schauspieler wirken. Altmeister Ekhof überkam Seylers Direktion und der junge Schröder sah sich bald in die Lage versetzt, seine herrische Natur in eigener Direktion zu bethätigen. Die Truppen Seylers und Schröders erfüllten zunächst die Lessingsche Mission. Ekhof blieb für die erstere ein geistiger Leiter, auch als er nicht mehr ihr nomineller Direktor war, und er schenkte ihr, was damals Lebensbedingung der Kunst war, die Unterstützung der Höfe zu Weimar und Gotha, die Teilnahme bedeutender Männer, unter denen Fr. W. Gotter der Seylerschen Truppe besonders förderlich war. — Das Jahr 1775 sah die erste wirk-

liche Hofbühne Deutschlands entstehen, ein Ereignis, dessen sich Gotha zu rühmen hat. So fand Ekhof, als ihr künstlerisches Oberhaupt, noch an seinem Lebensabend den Platz, der ihm gebührte. War auch seine Lebenskraft schon gebrochen, so konnte er doch noch auf jüngere Talente wirken und sie zu einem Fortschritt bringen, der es ermöglichte, daß Schröder endlich mit dem Zauber seines eigenen Vorbildes den Quell menschlich frischer Natürlichkeit in ihnen weckte.

Dies geschah zwei Jahre nach Ekhofs Tode, als Schröder 1780 nach Mannheim kam, dort Ekhofs letzte Schüler traf und ein für die Entwicklung der Schauspielkunst bedeutsames Gastspiel eröffnete. Der damals sechsunddreißigjährige Mann stand in der Blütezeit seines Schaffens. Seine erste Hamburger Direktion hatte ihn selbst und andere Schauspieler erzogen, unter denen Brockmann der bekannteste ist. Die Schule, durch welche sie gingen, hieß — Shakespeare! Schon in der Epoche von 1771—80 vollzog sich in Hamburg der Anschluß unserer Schauspielkunst an die englische Bühne. Mag die Litteraturgeschichte über Schröder als den Bearbeiter Shakespeares auch den Stab brechen: daß er ihn überhaupt in Deutschland heimisch machte, war für die darstellende Kunst von unschätzbarem Werte. Diese That bedeutete zunächst einen notwendigen Schritt über Ekhofs Gesichtskreis hinaus, dem Shakespeare doch eigentlich noch fremd geblieben war. Das jüngere Genie Schröders bemächtigte sich nach und nach seiner Gestalten und wußte für die feinen Züge natürlicher Menschendarstellung, welche es ihnen ablauschte, durch lebendiges Beispiel auch seiner Umgebung die Augen zu öffnen. In dieser fanden sich Dorothea und Charlotte Ackermann, Borchers, Reinecke und Brockmann, dessen Hamlet in einer besonderen Schrift von J. Fr. Schink besprochen wird[3]). Reinecke war der nachmalige Direktor einer kursächsischen Hoftheatergesellschaft, hervorragend durch sein natürliches Spiel und für die Entwicklung der modernen Schauspielkunst besonders wichtig als Vorkämpfer der natürlichen Bühnensprache. Er war es, der Schiller zu einer Prosa-Bearbeitung seines „Don Carlos" zu bewegen wußte. — Diese und andere Schauspieler hielt Schröder durch die geistige Gewalt seiner Regiekunst zusammen, welche auch einen moderneren Charakterzug annahm. Allerdings hatte Ekhof schon die Leseproben aufgebracht und für eine sorgfältige Abstimmung des Ensembles gesorgt, aber

durch Schröders Leitung glich sich der Stil mehr aus und verlor allmählich seine Schwankungen zwischen dem Pathos und dem natürlichen Ausdruck. Schröder selbst schuf in der Epoche von 1771—80 den ganzen Cyclus Shakespearescher Rollen, welchen Garrick allein, kein deutscher Schauspieler aber vor ihm beherrscht hatte. Der Geist von Hamlets Vater, Hamlet selbst, Jago, Shylock, Lear, Richard II., Falstaff, Macbeth waren seine hervorragendsten Leistungen. Mit diesem geistigen Schatz ging er nach Beendigung seiner ersten Direktion auf Kunstreisen, da es ihn in Hamburg nicht mehr hielt. Seinem Ehrgeiz verdankt die moderne Schauspielkunst einen Wanderlehrer, der endlich „Natur" zum allgemeinen Losungswort der deutschen Bühne machte.

In Mannheim saßen drei Freunde zu Füßen des Meisters, deren Namen, in der Theatergeschichte zu einem Dreigestirn vereint, den späteren Ruhm der Mannheimer Hofbühne künden: es waren Iffland, Beil und Beck. In dem Eindruck, den Schröder auf sie machte, liegt die Bedeutung seines dortigen Gastspiels. Berlin, Wien und München hatten ihn bereits gefeiert, als er nach Mannheim kam, aber nirgends wird ein so nachhaltiger Eindruck auf die Kunstgenossen bezeugt als gerade hier. Ed. Devrient in seiner Theatergeschichte, F. L. W. Meyer und B. Litzmann in ihren Schröder-Biographien, haben diese Tage in dem Leben des großen Künstlers geschildert, und so erübrigt nur, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, wo zunächst die Entwicklung der Schauspielkunst durch ein großes Beispiel und den Eifer frischer, junger Talente innerlich am meisten erstarkte. — „Mit Schröders Erscheinung in Mannheim im Jahre 1780", sagt Iffland[4]), „begann auch in jenen Gegenden eine neue Periode für die Schauspielkunst, deren Gewalt man zuvor in solchem Grade nicht geahnt hatte. Was kräftig und regsam war, begann von der Zeit an einen höheren Flug." Absolut neu war freilich das Prinzip der Natürlichkeit für Süddeutschland nicht mehr, aber die „Gewalt", mit der sie an Schröder hervortrat, hatte man noch nicht „geahnt", und der „höhere Flug", den die Kunst seit jenen Tagen nahm, bedeutet den Anfang ihrer „Sturm- und Drangperiode".

Schröders Reise dehnte sich von Mannheim nach Frankreich aus. Für die deutsche Schauspielkunst war die Bewunderung, welche er den Größen der Pariser Bühne zollte, bedeutungslos, weil der Eindruck auf seine deutsche und in sich abgeschlossene

Natur keine rückwirkende Kraft hatte, im Gegenteil: Schröder bedauerte lebhaft, französische Talente auf falscher Bahn als Sklaven des Pathos zu erblicken. Höchstens hatte nach Litzmanns Vermuten der weltmännische Schliff Molé's Einfluß auf die vornehmen Lustspielgestalten des deutschen Schauspielers.

Schröder kehrte auf kurze Zeit nach Hamburg zurück. Die Oktobertage des Jahres 1780 führten ihn mit Lessing zusammen. Ohne Zweifel ist die Frucht ihres Gedankenaustausches in einer Selbstkritik Schröders enthalten, welche sein Biograph Meyer von ihm gehört und zuerst aufgezeichnet hat[4b]): „Der allein", so heißt ein Teil des Wortlauts, „scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt; daß er nicht blos an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten durch eigenthümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Winken des Dichters zu entsprechen." Was Lessing als Dichter im Gegensatz zu Diderot gefordert hatte — hier ist es bereits zur praktischen Einsicht des Schauspielers geworden, der als Hauptaufgabe der modernen Schauspielkunst das Individualisieren begreift. Den Urquell dieser Weisheit aber, von Lessing ihm wie anderen Auserwählten seiner Zeit erschlossen, würdigt Schröder mit wunderbarer Klarheit: „...ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen anderen Spiegel zu Rathe zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehn, warum mir der Natursohn Shakspeare Alles so leicht und so zu Dank macht; warum mir manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen; warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Charakter nicht widerspreche" — gemeint sind hier namentlich wohl die Tiraden der französischen Klassiker! Und mit der Würde des abgeklärten Künstlers fügt er hinzu: „Es kommt mir garnicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nichts mehr und nichts weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann." Diese Gedanken kehren wieder in Ifflands Aufsatz „Ueber die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung auf der Bühne"[5]). Hat Schröder sie ihm

nicht in die Feder diktiert, so that es der Geist seines Spiels, unter dessen offenbarem Eindruck Iffland schrieb; dieser Geist aber, der jetzt schnell die deutsche Schauspielkunst durchdrang, war — die ästhetische Ruhe. Sie lag in dem Spiel nach Grundsätzen, welches bei aller Natürlichkeit den Wirkungen des Zufalls mißtraut und den Darsteller in der Gewalt über sich selbst erhält. Mit ihr erfüllte sich die Grundidee der Ekhofschen Akademie.

Wenige Tage, bevor Lessing nach Hamburg kam, war in dem Leben des großen Schröder ein bedeutender Wendepunkt eingetreten: seine Berufung nach Wien. Mit dem Reisesegen Lessings, den Meyer und Litzmann aus Schröders Stammbuch citieren, begab er sich auf den Weg und traf am 1. April 1781 an seiner neuen Wirkungsstätte ein.

Die Bühne Wiens[6]) hatte sich bis zu dem wichtigen Moment der Erwerbung Schröders bereits zur Nationalbühne entwickelt und zwar, Dank einem frühen Interesse des kaiserlichen Hofes, in erstaunlich schneller Zeit. Schon seit dem Jahre 1751 machte sich der Einfluß Maria Theresias geltend, welche das Theater sittlich und künstlerisch heben wollte. Bis zu dieser Zeit war dem Publikum nichts als die Burleske niedrigster Gattung geboten worden, und der erste Versuch im Jahre 1747, das regelmäßige Drama nach dem Muster der Neuberischen Bühne einzuführen, war kläglich gescheitert. Die Franzosen hielten auch in Wien ihren Einzug und wurden mit offenen Armen aufgenommen. Maria Theresia ließ die Neuberin kommen, deren Gastspiel (1753 oder 54) jedoch von Mißerfolg begleitet war, weil man die Leistungen der französischen Gäste vorzog. Die Kaiserin ließ nicht ab, für die Hebung der deutschen Schauspielkunst zu sorgen; sie berief Stephanie*), den älteren, und Katharina Jaquet, deren Spiel zuerst an der Wiener Bühne die natürliche Richtung einschlug. Aber die Posse behauptete das Feld, obwohl drei Männer thatkräftig für das Schauspiel eintraten: Sonnenfels, der bekannte Reformhelfer Josephs II., Direktor Hilverding und Ayrenhof, der sich bemühte, seiner vaterländischen Bühne ein neues Repertoir zu schaffen. Die erste Abdankung der Franzosen nach Kaiser Franz' I. Tode schien die Verhältnisse günstig zu gestalten, aber der Mangel an guten Stücken machte die Aufnahme der französischen Gäste

---

*) Sprich Stephánie.

unvermeidlich. Erst seit den Jahren 1767/68 ging auch der Wiener Schauspielkunst die Sonne des josephinischen Zeitalters auf.

J. Freiherr von Sonnenfels[7]), dem das Burgtheater die Grundlage seiner späteren Größe, die deutsche Bühne überhaupt von ihrer Entwicklung viel zu danken hat, wurde im Kampfe mit dem Hanswurst dem Theater zugeführt. Seine Feder, der kein Mißstand jener Zeit entging, griff den Wiener Kunstgeschmack und somit auch die Posse an. Man kümmerte sich wenig darum, und der bekannte Komiker Prehauser triumphierte am 26. Febr. 1767 in der Burleske „Der auf den Parnaß erhobene grüne Hut" mit seiner Partei des „Grünen Hutes". Dieser Hohn rief die „Briefe über die Wienerische Schaubühne" hervor, welche Sonnenfels von 1767—69 herausgab[8]). Die Polemik aber gegen die Posse schenkte dem deutschen Theater zugleich wertvolle Reformideen, welche die Schauspielkunst bedeutend förderten.

Sonnenfels wählte die damals auch in der lehrhaften Litteratur mit Recht so beliebte Form des Briefes, die aus begreiflichen Gründen in der Theorie der Schauspielkunst schnelle Nachahmung fand, weil es auf keinem Gebiete nötiger erschien, reformatorische Gedanken in leichtem Gewande zu empfehlen. Unter der Maske eines Fremden erscheint der Verfasser in Wien und bemerkt mit Unwillen über die Aufnahme nicht einheimischer Schauspieltruppen gleich im I. Briefe: „Ich hielt immer dafür, man sey der Nationalschaubühne die vorzüglichere Aufmerksamkeit und Ermunterung schuldig" — Worte, die in seinem Programm den Kampf gegen die Franzosen ankünden. Der II. Brief aber zeigt Sonnenfels in Gottscheds Fußtapfen, da er das Possentheater am Kärntnerthor und mit ihm das „geschmack- und gefühllose" Publikum verdammt. Ihm standen andere Waffen als dem Leipziger Professor zu Gebote: unwiderleglicher Scharfsinn uud vernichtender Witz. — Die Litteratur hat im allgemeinen an der Bedeutung Sonnenfels' viel herumzukriteln, die vollste Anerkennung aber gebührt dem Bühnenreformator, der ein, wo nicht genialer, so doch energischer und einsichtsvoller Kopf war. Daß zur Verwirklichung reformatorischer Ideen der rechte Zeitpunkt des praktischen Eingriffes abgewartet werden müsse, ist selten begriffen worden. In dieser Erkenntnis zeigt sich die Größe Sonnenfels' am klarsten. Aus dem V. seiner Briefe geht hervor, daß er als weiser Berater nur vorzuarbeiten strebte, denn es heißt dort: „Wann die Uebersätti-

gung da ist, dann wird man die anständige Geistesnahrung herbeiführen können." Er übereilte die That nicht vor dem Worte und hatte recht gesehen: die Zeit des Überdrusses kam, und mit ihr die Frucht seiner Reformgedanken.

Sonnenfels arbeitet in seinen „Briefen" dem guten Geschmack vor, der sich seiner Überzeugung nach verbreiten mußte, sobald Wien eine Nationalbühne besäße. Zur Bildung seines eigenen Geschmackes trug Stephanie, der ältere, bei*). Was Ekhof für Lessing war, galt ihm jener; er rühmt ihm nach: „Seine Geberde ist offen, schon verlaufen, etwas weit ausgeholt, besonders im Komischen; aber immer auch nach der strengsten Untersuchung regelmäßig, ohne darum gezwungen zu sein." „Schon verlaufen", „regelmäßig", „ohne gezwungen zu sein" sind die Schlagworte der Charakteristik von Stephanies Bewegungen. Sie gehörten also nicht mehr der Pose an, sondern näherten sich dem Prinzip der Natürlichkeit. Sonnenfels selbst war bereits Anhänger des Geschmackes, der bis auf den heutigen Tag die Grundstimmung des tragischen Spiels am Wiener Burgtheater erhielt: Stärkere Tendenz der Idealisierung im Gegensatz zur norddeutschen Bühne. — In einer späteren Schrift „Ueber die Vorstellung des Brutus**) bei dem Auftritte Hrn. Lang des Aeltern" (Wien 1770) spricht Sonnenfels mit Anerkennung von dem Realismus Garricks, ruft aber Lang, dem Darsteller des Marcius, zu: „Die Betäubung, mit welcher Sie sich aus den Umarmungen des Brutus losrissen, da die schlaffen Beine unter dem entkräfteten Körper nachließen, und Sie gefühllos hinsanken, und dem Kenner des Altertums in ihrem schön gezeichneten Falle den sterbenden Fechter in das Gedächtnis riefen ..." begeisterte Worte, die zur Genüge beweisen, daß Sonnenfels bei allem Verständnis für Garrick eine starke Veredlung in der Tragödie nicht missen wollte. Er war kein Förderer des Klassicismus — diese Annahme hieße ihn auch verkennen — aber er suchte den edlen Stil, auf dessen Besitz das Wiener Burgtheater noch heute mit besonderer Genugthuung pocht. Wenn Sonnenfels die Profilstellung des Schauspielers zum Publikum möglichst vermieden sehen will, so geschieht dies nicht aus

*) F. L. W. Meyer und Ed. Devrient schildern beide Stephanie als schlechte Schauspieler.

**) Trauerspiel von Joachim W. von Brawe.

Neigung für das klassische Prinzip des Schönen, sondern in der klar geäußerten Absicht, dem Hörer einen vollen Ton zu sichern. Diese Forderung kann also von rein örtlichen Umständen abgehangen haben. Daß Sonnenfels, weit entfernt von Sympathie für die französische Klassicität, sogar kerndeutsch empfand, beweist sein Vergleich zwischen den Temperamenten der Völker auf der Bühne; besonnene Leidenschaft sei das seelische Nationalelement des deutschen Schauspielers. „Eine Ueberladung des Affektes ist ein Fehler; aber hätten doch die Deutschen mehrere Schauspieler, die diesen Fehler zu begehen fähig wären!“ ruft er mit Übertreibung aus, um die Wiener Schauspielkunst gewaltsam aus der französischen Verbildung zu reißen, der sie ihre pathetische Langweile dankte. Dann lenkt aber die Warnung vor einem „Zu viel“ des Affektes wieder ein und sucht den „Stil“ zu wahren. Mit diesem beschäftigen sich die „Briefe“ und Sonnenfels' spätere Schrift „Ueber die Vorstellung des Brutus . . .“, welche „an die deutsche Schaubühne“ gerichtet ist.

Ihr Ideal stellt Sonnenfels im XXV. seiner „Briefe“ auf. Er fordert „Nationalschauspieler“, deren Arbeit vor und auf der Probe Gegenstand seiner theoretischen Erörterungen ist. — Über diesen Gegenstand ist viel gesprochen worden; auch Sonnenfels wiederholt alte Forderungen, aber er führt sie zur äußersten Konsequenz durch: „Der Schauspieler muß den Charakter des ganzen Stückes kennen.“ Das ist mehr, als die Theorie bisher verlangt hatte, denn mit diesem Gedanken will sie nicht allein der einzelnen Rolle zur Hilfe eilen, sie zielt vielmehr auf die Wirkung des Ganzen; diese aber bedingt eine Verfeinerung der Regie, welche den Schauspielern den „Charakter“ eines ganzen Stückes klarlegt. Sonnenfels versteht hier unter dem „Charakter des Stückes“ den Ton der Leidenschaften, auf den es gestimmt ist. „Einheit des Tones“ soll in jedem Stücke herrschen. „Einheit des Tones“ heißt übereinstimmende Abtönung des Ganzen, wie die Erläuterung der Regel faßlich macht. Sonnenfels giebt sie durch das Beispiel eines Stückes von Sedaine „Der Weise in der That“. Voran schickt er die Charakteristik des ganzen Hauses, dessen „Gemälde“ er das Stück nennt, dann führt er die Personen vor und bespricht sie bis auf das Hausgesinde herunter so, daß folgende Momente scharf hervortreten: Darstellung der einzelnen Charaktere und ihrer Gegensätze, besondere Betonung der

Standesunterschiede und ihre Äußerung im Ton des Auftretens. Als Resultat der ganzen Untersuchung ergiebt sich für das Stück des Sedaine: „Die Situation des Hauses ist äußerliche Ruhe und geheime Gährung.“ Jene soll von den Darstellern gewahrt werden, denn weiter heißt es: „Was immer für Veränderungen darinnen vorfallen mögen, alles muß nach dieser stillen Größe zielen. Es muß ein Gemälde von einer Farbe seyn; die Erhöhungen und Vertiefungen sind nur Verlaufungen derselben.“ Man sieht: ein völlig moderner Standpunkt, welcher um nichts der schauspielerischen Stimmungsmalerei in unseren Tagen nachsteht.

Die Feinheit in Sonnenfels' Theorie kam auch dem einzelnen Schauspieler zu Gute, dessen Aufgabe es wurde, auf Grund der Gesamtabstimmung die Einzelsituation zu untersuchen. Er sollte mit der Frage an sie herantreten: Was für einen Mann hat der Dichter hier schildern wollen? Sodann: Wie wird ein solcher Mann sich in den Auftritten des Lebens betragen? Das hatte freilich die ältere Theorie schon gefordert, aber Sonnenfels begegnet in seiner Schrift „Ueber die Vorstellung des Brutus ...“ jenem mißverstandenen Naturalismus, der jedem Schauspieler erlaubt, seine Individualität als absolute Norm in der Beantwortung dieser Fragen aufzustellen. Wenn der Darsteller sich lediglich seiner Natur überläßt, so individualisiert er auch die einzelnen Charaktere nicht, wie Schröder es im Sinne Lessings verlangte*), sondern er ist stets „er selbst“ und nicht der Mensch seiner Rolle, weil er diesem seine eigene Individualität aufdrängt**). Oft muß der Schauspieler heißes Temperament oder kühle Ruhe verleugnen, bis er in das Wesen der fremden Gestalt hineingewachsen ist; erst dann darf er sich seiner Natur, seinem Empfinden überlassen. Über dieses muß die Regie Herrschaft behalten. Ihre Aufgabe ist es, darauf zu achten, daß in Spiel und Gegenspiel ein Ton den andern bedinge und jeder falsche Gegensatz der Töne vermieden werde. Das ist die letzte Konsequenz der Lehre von der „Einheit des Tones“, welche sich ohne Konstruktion aus dem Sinne des Zusammenhanges bei Sonnenfels ergiebt; sie voll-

*) Siehe oben: die aus der Meyerschen Biographie citierte Selbstkritik Schröders.

**) Auch im Ausgange des 19. Jahrhunderts ein scharf ausgeprägter Fehler bei deutschen Schauspielern.

zog sich auch thatsächlich in der Praxis der folgenden Jahre. Dieses stimmungsvolle Ausgestalten jeder Darstellung auf Grund eines Prinzipes heißt aber: einer Bühne Stil geben. Sonnenfels ist von seiner Notwendigkeit durchdrungen, denn — „Stil" ist Inhalt und Ausdruck seiner ganzen Theorie.

Die Art des theoretischen Verfahrens zeigt bei Sonnenfels auch einen Fortschritt in der Behandlung der Schauspielkunst, der mit ihrer modern-natürlichen Auffassung zusammenhängt: Sonnenfels bekämpft den Schematismus. Statt den Zeichen der Geberdensprache eine spitzfindige, aber unpraktische Einteilung zu geben, führt er den Nachweis, daß nur die Bezeichnung des Gestus für einen einfachen, umfassenden Begriff zweckmäßig sei. Jeder Affekt lasse sich in Worten vormalen, nicht aber alle seine Modifikationen, und den Ausdruck der Mischaffekte finde nur die Eingebung des Schauspielers. Allerdings fehlt es auch bei Sonnenfels nicht an theoretischen Tüfteleien: Seine Lehre über die „schauspielerische Empfindung" und die „Artikulation der Stimme", die breite Auseinandersetzung vom Wesen der „malenden Geberde" bilden Partien, denen jede praktische Wirkung versagen mußte. Abgesehen jedoch von diesen Auswüchsen will es begreiflich erscheinen, daß die zeitgenössische Kritik der Hamburger „Unterhaltungen" über die Hauptschrift des Wiener Dramaturgen äußerte: „Diese lesenswürdigen Briefe, die gewiß den Herren Sonnenfels zum Verfasser haben, verdienen der leßingischen Dramaturgie an die Seite gesetzt zu werden, und sowohl der Zuschauer, der seinen Geschmack bilden, als der Akteur, der seine Kunst auch außerhalb seines Kopfes und seiner Einbildung studieren will, sollte sie fleißig lesen." Mag man gegen diesen Vergleich auch einwenden, daß Sonnenfels die philosophische Tiefe Lessings nicht besaß, daß sein Scharfsinn, so bedeutend er war, hinter dem des Hamburger Dramaturgen zurückblieb, so wird die Thatsache doch bestehen, daß die Bühnenkenntnis und die Bedeutung seiner Lehren nicht überschätzt wurden. Sonnenfels hat auf die schauspielerische Praxis seiner Zeit einen mehr unmittelbaren Einfluß genommen als Lessing, was in der einfachen Art des Vortrages seinen Grund hat. Lessing dociert als Gelehrter, Sonnenfels spricht nur als Fachmann; damit aber machte er sich gemeinverständlicher und entging dem Vorwurf philosophischer Kälte, welcher dem Hamburger Dramaturgen nicht erspart blieb.

Für die künstlerische Erziehung des Theaters war es von besonderem Werte, daß Sonnenfels seine reformatorische Thätigkeit auch auf die Kritik erstreckte. Seine eigene Kritik stellt sich auf einen durchaus nationalen Standpunkt. Sie geißelt jene „Herren Kritiker", deren größter Schmerz es sei, daß sie nicht in Frankreich das Licht der Welt erblickten. — Da Ihr den rechten Zeitpunkt zur Erschaffung eines Nationaltheaters verpaßtet, höhnt sein boshafter Witz im XXII. Briefe, so bleibt Euch nichts übrig, als von den Franzosen zu lernen. Aber Sonnenfels ist auch nicht einseitig; er empfiehlt die Schule der französischen Lustspiel-Darstellung allen Ernstes, so lange der deutsche Schauspieler keine Gelegenheit finde, im Kreise vornehmer Geselligkeit weltmännischen Schliff zu erlernen. — In seiner kritischen Thätigkeit nahm Sonnenfels ein persönlicheres Verhältnis zum Schauspieler ein, als Lessing es gethan. Der Verstand des Hamburger Dramaturgen äußert sich in der Kritik nur souverän, während Sonnenfels mit jeder Individualität Fühlung zu gewinnen sucht; geschieht es doch, daß er gelegentlich sogar in direkter Anrede wie ein Freund zu den Künstlern spricht. Nur zuweilen äußerte sich in der Kritik ein hochfahrendes Wesen, das nach Munckers*) Schilderung in Sonnenfels' Charakter lag; es genügte schon, um die Eitelkeit der Schauspieler zu verletzen und ihren Einspruch selbst gegen gerechten Tadel hervorzurufen. Sonnenfels aber kümmerte sich nicht darum; er gab nicht nach wie Lessing. Unermüdlich bot er der Opposition die Stirn und zwar mit einem Erfolge, den er schließlich in der Praxis doch vor Augen sehen mußte, da andernfalls seine Ausdauer in der Kritik des Wiener Theaters unverständlich erschiene. Thatsächlich repräsentieren auch die besseren Verhältnisse im Beginn des achten Jahrzehnts den Nutzen seiner Hartnäckigkeit.

Sonnenfels wurde 1770 Censor des Wiener Theaters. Er verwaltete sein Amt nur ein Jahr lang, aber diese kurze Zeit krönte sein Reformwerk mit glücklichem Erfolg. Die historische Entwicklung des ganzen Vorganges zu wiederholen, wäre müßig; vielmehr genügt in diesem Zusammenhange der Hinweis auf die Errungenschaften der Wiener und fernerhin deutschen Bühne überhaupt. Es handelt sich um die endliche Unterdrückung der Bur-

*) Franz Muncker: J. v. Sonnenfels, ADB.

leske und der französischen Kunst als Lehrmeisterin unserer Schauspieler. — Die Existenzfrage des Hanswurst fordert einen Vergleich zwischen den Anschauungen Lessings und Sonnenfels' heraus, weil es auf den ersten Blick erscheint, als trenne beide ein scharfer Gegensatz. Dieser liegt jedoch nicht in ihren Anschauungen, sondern in der Sache selbst: Lessing verteidigt die Gestalt der „lustigen Person"*), weil sie als Repräsentantin des weltlichen Narrentums ihre Berechtigung habe; Sonnenfels bekämpft nicht sowohl die Einzelfigur des Hanswurst, als vielmehr die gesamte Litteratur, die ihm zuliebe roh und platt in jeder Erscheinung eine schmutzige Folie seiner Späße bildete. Somit galten Interesse und Abneigung beider Ästhetiker im Grunde nicht demselben Gegenstand. Die Ansicht Lessings bestätigte sich durch das Fortleben Hanswursts im Wechsel zahlreicher Gestalten, während die Burleske im Geschmack der Prehauser, Stranitzky, Bernardon, Weißkern, Kurz bald zu Grabe ging. Dieser Vorgang war in gleichem Maße eine historische Bedingung für die Gründung des Wiener Nationaltheaters wie die Ausweisung der französischen Schauspielkunst durch Joseph II. im Jahre 1772. War Sonnenfels auch schon vom Schauplatz abgetreten, so sah er doch andere Männer die Ernte seiner Aussaat einbringen, von denen kein anderer am Ruhm des Wiener Bühnenreformators teil hat als sein kaiserlicher Herr, denn die Namen, welche die Geschichte sonst noch beim Gründungswerk des Nationaltheaters in Wien zu nennen weiß, deuten nur auf intellektuell von Sonnenfels abhängige Helfershelfer. Auch günstige Nebenumstände, von denen bei der Vollendung seines Werkes viel die Rede ist, können das Verdienst des Reformators nicht schmälern. Der Geburtstag des Wiener „Burgtheaters" am 8. April 1776 ist ein Ehrentag Sonnenfels' und unzertrennlich von seinem Namen, weil seine Reform den Grundgedanken zu dem bedeutsamen Entschluß Josephs II. legte, das Wiener Burgtheater nicht sowohl eine Hof- als eine Nationalbühne zu nennen.

Als das „Wiener Nationaltheater an der Burg" Schröder und seine Gattin bei sich aufnahm, war der Stil dieser Bühne noch keineswegs zu völliger Natürlichkeit ausgereift. Die Quellen führen das gesamte Personal in seinen Eigenschaften vor: Einfachheit und Manier, Plastik, Pathos, nachlässige Nüchternheit —

*) Im 18. Stück der Hamb. Dramaturgie.

alles fand sich beisammen, und doch ist von leiblichem Zusammen spiel namentlich in der Komödie die Rede, ein Beweis, daß der leitende Ausschuß durch richtige Wahl der Kräfte stilgerechte Darstellungen zu schaffen wußte. Die Wiener Bühne war wenigstens für die Hamburger Schule reif, der sie sich jetzt unterwerfen sollte. Ed. Devrient sagt bei Schröders Eintreffen in Wien, der Kaiser habe die ganze Wichtigkeit seiner Erwerbung erkannt, und doch heißt er die Wirksamkeit des großen Schauspielers am Burgtheater eine Verkennung seiner selbst und seiner kunstgeschichtlichen Mission. Dieser Widerspruch erklärt sich aus dem Übermaß an Interesse, welches Devrient an der Person Schröders nimmt. Faßt man sie allein ins Auge, so mag das passive Verhältnis, in welches er geriet, bedauerlich erscheinen, obwohl es immer noch fraglich bleibt, was der Entfaltung dieser Künstlernatur zuträglicher war: das schwer erkaufte Los direktorialer Freiheit oder die Abhängigkeit eines Wiener Burgschauspielers, dessen Stellung schon in damaliger Zeit als eine beneidenswerte gelten konnte. Mag auch Schröders Sehnsucht nach Hamburg für die erstere sprechen, so ist es doch gewiß, daß er in Wien einen Ruhepunkt für seine künstlerische Entwicklung fand. Gerade dort, von anderen Interessen weniger bestürmt, konnte er sich mehr auf die in ihm wohnenden Kräfte seines schauspielerischen Genies koncentrieren und nach dieser Hauptseite seiner künstlerischen Mission behaglich ausreifen. — So wurde auch in Wien die Hamburger Schule heimisch. Schröder, gewöhnt, sich in vornehmen Kreisen zu bewegen, vollendete durch den sicheren Takt seiner Erscheinung den Schliff des höheren Lustspiels. In der Tragödie fehlte der Wiener Schauspielkunst das leidenschaftliche Tempo, welches Schröder wie Sonnenfels als ein wesentliches Bedürfnis natürlicher Darstellung erkannt hatte. Er richtete daher auch als Regisseur am Burgtheater sein Hauptaugenmerk auf die Belebung des ernsten Dramas. Der französische Geschmack wußte nichts von Leidenschaft und Stimmungsmalerei in der hohen Tragödie — so mußte Shakespeare auch in Wien helfen, und Schröder, dessen Schüler Brockmann dort schon als Vorkämpfer des britischen Dichters aufgetreten war, vollendete das Werk seiner Einführung. Bezeichnend ist es auch, daß vielen Stücken Schröders aus der Zeit seines Wiener Aufenthaltes englische Quellen zu Grunde liegen. Sie halfen in ihrer Weise den Einfluß paralysieren, den die Wieder-

einführung der Alexandriner-Tragödie durch Kaiser Joseph auf die natürliche Schauspielkunst zu nehmen drohte. Als Schröder Wien im Jahre 1784 verließ, nahm er nicht nur die Erinnerung an den Jubel des Beifalls mit, der sonst die einzige Freude im Wirken des darstellenden Künstlers ist, sondern das froh-ernste Bewußtsein, eine künstlerische That vollführt zu haben, in der sich des Meisters Reisesegen erfüllte.

Die Lessing-gewollte Wahrheit stieg wie eine Leuchte empor, deren Kraft mit jedem neuen Jahre zunahm. Wo seine Apostel hinkamen, brach auch der Tag des nationalen Bewußtseins für die Kunst der Bühne an, denn ihre Entwickelung zur Natürlichkeit und ihre deutsche Tendenz gingen endlich Hand in Hand. Der Ekhof-Schrödersche Einfluß hat dies namentlich in Mannheim gewirkt. Das dortige Nationaltheater überflügelte zunächst alle Bühnen des Vaterlandes, weil Lessings Ideen nirgends stärker und eifriger vertreten wurden. Zur Zeit des Schröderschen Gastspiels (1780) war das nationale Element der Mannheimer Bühne schon um vieles stärker als das des Wiener Burgtheaters, obwohl erst zwei Jahre seit ihrer Begründung verflossen waren*). Die Ursache lag in der bewußten Tradition, in der Verpflanzung der Ekhof-Gothaischen Schule nach Mannheim. Sie besaß an Dalberg einen eifrigen Förderer. Seinem Scharfblick entging es nicht, daß Schröders Gastspiel Epoche machen müsse. Er war es, der die Mannheimer Schauspieler ermutigte, dem großen Vorbild nachzueifern. Alle verzagten, als Schröder sie verließ, und keiner wollte ihm seine Rollen nachspielen, aber ein Schreiben Dalbergs vom 9. August 1781 bestimmte, daß Meyer**), Iffland und Beil sich als König Lear versuchen sollten: „Es können auch andere Schauspieler von Verdienst in dieser Rolle auftreten, sich durch das Studium dieser Rolle mit den tiefen Geheimnissen der Kunst vertrauter machen und im Ganzen kann durch Wetteiferung unsere Bühne dadurch Vieles gewinnen.“ Dieser Brief gab den Anlaß zu einer Verschmelzung der Hamburgischen und Gothaischen Schule. Die Kunst versöhnte Schröder und Ekhof in geistigem Sinne, als

*) Der eigentliche Gründungstag ist gemäß einem Promemoria vom 18. III. 1799, geschrieben von Dalberg an den Kurfürsten Maximilian von Bayern, auf den 1. Sept. 1778 zu setzen.

**) Ein unbedeutender Schauspieler, aber erfahrener Regisseur.

dessen Schüler in die Rollen des jüngeren Meisters hineinwuchsen.

Eine gleichförmige Entwicklung war durch die künstlerische Organisation der Mannheimer Bühne ermöglicht. Die Akademie Ekhofs lebte wieder auf; sie währte diesmal vom Ende Mai 1781 bis zum Mai 1789, wo sie den äußeren Verhältnissen, dem socialen Unglück des ausgehenden Jahrhunderts unterlag. Diese Dauer schenkte ihr Dalbergs und Ifflands Energie. Die Sitzungs-Protokolle des Mannheimer Bühnenausschusses bilden die zuverlässigste Quelle für den Fortschritt des deutschen Theaters überhaupt und hätten manches unzutreffende Urteil verhüten können.

Unklare Anschauungen über die Kunst Ifflands haben ein Mißverständnis der ganzen Epoche hervorgerufen. Iffland war in der Tragödie kein Anhänger der französischen Schule, welche er nach Devrients Ansicht dem bald hereinbrechenden Naturalismus entgegensetzte. Die Mannheimer empfanden diese Ausartung nicht. Sie ergriff das ganze deutsche Theater wie eine Krankheit und fand ihre Heilung erst später durch die Weimarische Schule. Eine frühere Reaktion Ifflands, von welcher Devrient sagt, sie habe das Schwanken des Stiles zwischen deutscher und französischer Schule hervorgerufen, geschah nicht. Er nennt die Glanzzeit des Mannheimer Nationaltheaters eine „Übergangsperiode". Diese Bezeichnung ist nur gerechtfertigt, wenn die künstlerische Tendenz einer Bühne durch den Streit von Prinzipien ungewisse Färbung erhält. Wo aber die Stilrichtung des Theaters ihre vorgezeichnete Bahn innehält, entfaltet sich bereits das zielbestimmte Wesen einer Kunstepoche. Die Kritik Ifflands als Schauspieler und Regisseur wird den Beweis führen, daß es ein Irrtum war, der Mannheimer Nationalbühne während der Dalberg-Ifflandschen Periode Schwankungen des Stiles vorzuwerfen.

Devrient, Koffka, Duncker[9]) und andere wiederholen das Gesamt-Urteil der Frankfurter Dramaturgie[10]) über Ifflands Spiel, dem mehr Kunst als Empfindung zugesprochen wird. Dalberg tadelt das Frostige seiner Darstellungsweise. Madame de Staël, eine sehr beachtenswerte Kennerin Ifflands, nennt sein Spiel bei aller Natürlichkeit zu absichtlich[10b]). Mehrere Berichte über einzelne Rollen äußern Ähnliches, und doch war es nicht richtig, daß die historische Kritik sich später hiermit begnügte. Ein Gesamturteil erfordert die Berücksichtigung der Mannheimer Protokolle. Auch Koffka

hat sie nur abgedruckt. Allerdings bespricht er den Erfolg Ifflands zunächst als König Philipp (Don Carlos), sodann als Lear besonders*). Dalberg stellt ihn als Lear in einzelnen Momenten sogar über Schröder. Auch dem Shylock Ifflands zollt er uneingeschränktes Lob**). Hieraus ergiebt sich, daß er beide Rollen natürlich spielte. Franz Moor***) nnd Verrina †) fanden den Beifall des Publikums und Dalbergs, wenngleich dieser an beiden Gestalten mehr Kunst als Wahrheit erblickte. Er wünscht dem Verrina etwas von dem bürgerlichen Ton, mit welchem Iffland in der „Väterlichen Rache" gewirkt habe. In der Kritik über die Darstellung dieses Stückes sagt Dalberg ††): „Wahrheit, feiner Schatten und Licht, warmer Ausdruck von Gefühlen des Herzens, richtige Übergänge von Wuth und übler Laune zu Zärtlichkeit, Deutlichkeit im Ausdruck, richtige Pantomime und Durchsetzung des Charakters bis zum Schluß des Stücks zeichnete Herrn Ifflands Spiel als Baron von Wallborg aus." Wie dieses, so lauten alle Urteile über seine Wiedergabe ernster und komischer Charaktere im bürgerlichen Drama, unter denen der Oberförster in Ifflands eigenem Stück „Die Jäger" als schlagender Beweis für ein natürliches Darstellungsvermögen in diesem Genre wirkte. Iffland war gewiß auch als tragischer Schauspieler bestrebt, die Natürlichkeit Schröders zu erreichen. Er vermied sie in der hohen Tragödie nicht aus Neigung zum Pathos — sie war ihm auf diesem Gebiete versagt, und daher rührt die Ungleichheit seiner Leistungen. Dieser Umstand ist wichtig, weil er der historischen Bedeutung Ifflands in seinem Einfluß auf die Mannheimer Bühne ein neues Gesicht giebt. Nicht zweierlei Prinzipien, sondern ein gewisser Mangel an natürlicher Gestaltungskraft verlieh dem Stile Ifflands jenen schwankenden Charakter. Ein prinzipieller Unterschied hätte auf die Umgebung wirken müssen; da Iffland jedoch als Ästhetiker seiner Kunst, mithin als Regisseur nur einen Grundsatz kannte: die reine Natur, so hatte sein tragisches Spiel keinen Einfluß. — Die Erfahrung lehrt, daß die wütendsten Gegner gespreizter Deklamation sich selbst nicht hören und trotz ihres

*) Protokoll vom 7. Sept. 1784.
**) „ „ 17. Dez. 1783.
***) „ „ 12. Sept. 1783.
†) „ „ 14. Januar 1784.
††) 14. Sitzung ohne Datum.

Bewußtseins musterhafter Natürlichkeit ärgere Pathetiker sind, als ihre Schüler. Solche Regisseure sind dennoch berufene Lehrer der Natur, weil sie ein feines Ohr für die Sprechweise ihrer Umgebung haben. So erklärt es sich, daß Iffland ein Lehrer im strengsten Sinne Lessings war, obwohl seine Natürlichkeit für die hohe Tragödie nicht genügte.

Das historische Verfahren, welches Iffland zum alleinigen Repräsentanten jener Mannheimer Epoche erhebt, ist auch nicht gut zu heißen. Andere Persönlichkeiten standen neben ihm, deren Kunstanschauung die gleiche Rücksicht erfordert. Dalberg regte nämlich in den Sitzungen des artistischen Ausschusses dramaturgische Fragen an. Sie wurden von hervorragenden Mitgliedern beantwortet, und so entstand eine Ästhetik der Mannheimer Nationalbühne*). Iffland vereinigte seine Beiträge in einem besonderen Buche: „Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen" (Gotha 1785). Sie werden am besten im Zusammenhang mit den übrigen Arbeiten betrachtet, wobei es genügt, die entscheidenden Momente jeder einzelnen Schrift hervorzuheben.

Die erste Frage Dalbergs lautete bedeutungsvoll: „Was ist Natur, und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Vorstellungen?" Den Beginn der Antworten machte der Regisseur Meyer: „Alles, was Leidenschaft heißt, muß der Schauspieler aus sich selbst schöpfen, wenn sein Ausdruck natürlich sein soll. Hat er den Keim hierzu nicht in sich, so wird alle künstliche Anstrengung und Berechnung von Gradation der Töne, sein Ausdruck, dennoch unnatürlich bleiben. Er kann freilich durch Hilfe der Situation auch mit erkünstelten Ausdrücken täuschen — aber sein Spiel ist nicht Natur." Die Kunst habe nur so viel zu wirken, daß sich die Leidenschaft des Darstellers dem Charakter der Rolle gemäß äußere. Um die Grenzen des natürlichen Spieles zu bestimmen, muß der Schauspieler „sich selbst genau kennen, das heißt: er muß wissen, inwieweit dieser oder jener Ausdruck bei ihm natürlich bleiben kann, und die Anwendung davon auf den vorzustellenden Charakter machen". Im Lustspiel gilt dieselbe Lehre für die „komische Laune" des Darstellers, welche der Quell jeder komischen Schöpfung ist.

---

*) Nach dem Abdruck der Akten bei Koffka, Litteratur No. 10, S. 423 ff.

Ungemein charakteristisch für den Fortschritt der Schauspielkunst zur reinen Natur war die Antwort von Rennschüb. Er leugnet es gänzlich, daß man sich über „Natur auf der Bühne" auseinandersetzen könne. Nach seiner Ansicht besitzt die Schauspielkunst keine Regeln, und „die Kunstrichter haben über diesen Punkt weiter noch nichts hervorbringen können, als „sucht die Natur nachzuahmen"". Wie sehr wäre es zu wünschen, daß diese Herren sich über diese Nachahmung, welche sie so sehr empfehlen, näher erklären möchten!" Der Schauspieler soll sich einfach der Empfindung überlassen, das ist alles, was Rennschüb über die Natur zu sagen weiß, und was ihre Grenzen betrifft, so kennt er nur eine: „Beobachtung des Wohlanstandes."

Merkwürdig — wer die Fruchtbarkeit der bisherigen Theorieschreibung am wenigsten leugnete, war gerade Mannheims schauspielerisches Kraftgenie: David Beil! Er sagt über Dalbergs Frage, ihre Beantwortung sollte ein Werk Lessings oder Engels*) sein, „und wenn dem Schauspieler die Ehre angethan wird, sich über diese Frage zu erklären, so kann er (wenn er nicht schon gesagte Sachen als eigene Arbeit wiederholt) nur Schauspieler aufstellen, die von diesen erleuchteten Männern als große natürliche Schauspieler bewundert und zur Nachahmung empfohlen wurden, dieselben nach seinem Gefühl beurtheilen und dann etwas für die Frage bestimmen. Ekhof und Schröder müssen also der Maßstab sein, nach welchem wir Natur und Grenze berechnen, weil ihre Kunst allgemein bewährt und groß gefunden". Nach dieser Einleitung untersucht Beil, was an beiden Männern Natur genannt wurde, und kommt zu dem Schluß, daß mit dem Wort „Natur" Mißbrauch getrieben werde, denn sie zeige sich bei Ekhof und Schröder gerade als eine „hohe, hohe Kunst". Diese Antwort auf Dalbergs Frage beweist, daß ein Vorhandensein schulgemäßer Entwicklung der natürlichen Schauspielkunst bereits zeitgenössische Erkenntnis war. Die geistige Vererbung der Schröderschen Kunst zeigt sich an Beils Persönlichkeit am stärksten. Diese Thatsache würde auch theoretisch deutlicher hervortreten, wäre Beils „Fragment über den Schauspieler"**) nicht nur geblieben, was der Titel sagt. Das vorliegende Material scheint wie unter dem unmittel-

*) Johann Jakob Engel, Verfasser der „Mimik", 1785.
**) Rheinische Beyträge zur Gelehrsamkeit, 12. Heft, 1781.

baren Eindruck von Schröders Spiel geschrieben. Beil redete dem Naturalismus durchaus nicht das Wort, wie schon die Ansicht über die „hohe Kunst" der Meister zur Genüge darthut. Anschauungen aber im Sinne Rennschübs mußten den bald hereinbrechenden Naturalismus zur Konsequenz haben, denn sie gaben der Laune die Herrschaft und hoben die Kunst auf.

Iffland eifert wie Beil gegen den Mißbrauch des Wortes „Natur", mit dem alles, was leicht in die Augen fällt, bezeichnet werde. Sein Beitrag ist gewissermaßen ein Aufsatz über Lessings Sentenz:

„Kunst und Natur
Sei eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

Die Kunst soll nämlich die Natur des Schauspielers „leiten", und die Natur seine Kunst „berichtigen". Sobald der anschauende Mensch fühlt, daß in einer Darstellung kein „Zu viel" oder „Zu wenig" ist, dann ist sie natürlich. Also Natur und Vollkommenheit der Darstellung sind bei Iffland synonym. — Er wendet hier zum erstenmale das später so oft wiederholte Wort „Menschendarstellung" an. Große Schauspieler sind „Menschendarsteller". „Nur der stellt Menschen dar, welcher uns täuscht. Nur der täuscht, welcher über dem Geschöpfe seiner Phantasie seiner selbst vergißt." Das nennt Iffland Natur, und Wahrheit nennt er „Menschendarstellung"; alles andere ist — „Komödienkunst". Was aber die Grenze der Natürlichkeit betrifft, so genüge das Vorhandensein eines feinen Gefühls, welches die Verletzung des sinnlich Schönen ausschließt. In dieser Ansicht liegt keine Neigung für die Schönheit der antikisierenden Schauspielkunst. Nur das Häßliche weist Iffland von der Bühne; er thut hiermit nichts anderes als Lessing auch.

Von der „Komödienkunst" sagt er, sie komme her, wo man die Menschen so oft beschuldigt, die Sprache der Natur sei ihnen Hieroglyphe — aus Frankreich. Iffland selbst verkennt keineswegs, daß sich im deutschen Theater noch immer französisches Element finde. Diese Thatsache führt ihn zum Kampf gegen die „Kunstrednerei". Das schöne Reden, gesteht er ein, kann von der Bühne herab dem Hörer gefallen, aber täuschen kann es ihn nicht. „Elektrische Wirkung, diese ächte Probe der ächten Menschendar-

stellung, habe ich nie davon gesehen." Das sind Ifflands eigene Worte — wie viel objektive Erkenntnis bei allem Mangel eigenen Könnens!

Deutlicher noch als hier tritt dieser seltsame Kontrast in einer späteren Schrift hervor: „Ueber die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung auf der Bühne"[11]). Dort verwirft er ebenso wie den lotterigen Konversationston die pathetische Schönrednerei; alles äußerlich Bestechende darstellerischer Mittel überhaupt. Iffland tauft es mit dem phantastischen Wort: „Rauschgoldflimmern" ungemein bezeichnend. Der kühle Verstand wird es abweisen, aber die Kunst des Schauspielers kennt eine Logik der Empfindung, und vor dieser muß es zu Recht bestehen. — Iffland, dem man so oft den Singsang des Predigers vorwarf, eifert wider den „Predigtton", der bei Anfängern rechtzeitig zu unterdrücken sei. Schon in der Prüfung heißt es von ihnen: „Gewöhnlich leisten sie einen sehr langen Monolog, den sie mit aller Bedächtigkeit, Auswahl des Steigens und Fallens der Töne und in vollkommen ruhiger Fassung vom Anbeginn bis zum Ende hersagen. Da sie hierin sich gefallen und es für das Höchste erachten, sind sie verwundert, wenn man eine Scene verlangt, die doch, ihrer Meinung nach, nur ein Gespräch ist, und also etwas sehr Gewöhnliches." Diese Erfahrung Ifflands als Lehrer äußert sich sehr charakteristisch für ihn selbst. Er steht mit keinem Gedanken der französischen Schule ferner, als mit dieser Ansicht, welche den trefflichen Kenner schauspielerischer Jugend verrät.

Dalberg selbst giebt der ersten Rundfrage den Beschluß, indem er ihre Beantwortung in eine präcise Definition der Natur auf der Bühne zusammenfaßt; sie ist: „Die Kunst, Menschen darzustellen, eine Kunst, wodurch der Schauspieler den Zuschauer so zu täuschen weiß, daß er die vorgestellte Person vor sich zu sehen glaubt, und den Schauspieler darüber vergißt". Diese Definition bezieht sich auf alle Gattungen der Schauspielkunst, nur „das Trauerspiel erfordert mehr c o n v e n z i o n e l l e Kunst als L a u n e, mehr Studium und e t w a s Kothurn, mehr abgemessene Sprache, als die Komödie, weil hier gemeine, alltägliche Gefühle, dort aber selten oder nie empfundene Leidenschaften beim Zuschauer rege zu machen sind". Die vorausgeschickten Antworten auf Dalbergs Frage verhüten ein Mißverständnis dieser Einschränkung für den Naturbegriff im Trauerspiel. Trotz ihrer blieb das Mannheimer

Nationaltheater auch in der Tragödie auf dem Boden des „idealisierten Naturalismus".

Die nächsten Fragen ordnen sich ihrer Natur nach der ersten unter, sind also kürzer zu fassen. Die zweite hieß: „Wodurch unterscheidet sich die Laune von der Kunst des Schauspielers und welches sind die Grenzen von beiden?" Der Regisseur Meyer braucht ein sehr geschicktes Gleichnis: Was dem Hofmann der Fürst, sei die Rolle dem Schauspieler. Das heißt: er müsse unabhängig von seiner Laune spielen. Diese zu beherrschen, ist in doppeltem Sinne die Kunst des Schauspielers. Üble Laune darf seine Darstellung nicht beeinträchtigen, und der heiteren Stimmung soll er die Zügel nicht schießen lassen.

Rennschüb, der über die Laune sagt: Der komische Schauspieler habe sie ebenso nötig, wie der ernsthafte das Gefühl, äußert sich über ihren Unterschied von der Kunst des Darstellers: „Bei der größten Kunst, mit der keine Laune verknüpft ist, wird allemal ein gewisses Bestreben, das scheinen zu wollen, was man nicht ist, hervorleuchten; dahingegen die Laune den Zuschauer täuschen und theatralische Handlungen als natürliche vorstellen wird. Ein solcher Schauspieler braucht nicht auf die Grenzen seines Spiels zu sinnen, er darf sich nur der Laune überlassen, die ihn niemals irre führen wird." Hierin lag ein großer Irrtum. Die Stimme Rennschübs proklamiert den Naturalismus, und bald wird es sich zeigen, auf welche Abwege er die heranwachsende Schauspielergeneration Deutschlands führte.

Ifflands Antwort läßt wieder die treu gefühlte Hingabe des Künstlers an eine natürliche Schauspielkunst erkennen. Er nennt die Laune den „gefälligen Vortrag unverfälschter Wahrheit". Kunst ohne Laune heißt Iffland — Zwang. „Man wird sehen, daß die Kunst den Schauspieler gelehrt hat, sich schön zu bewegen, aber der Mangel an natürlichem Gefühl und Laune wird ihn nie die Bewegung treffen lassen, die gerade in diesem Augenblick, in diesem Verhältnis, notwendig war, und wirken mußte." Iffland geht so weit, daß er dichterisches Talent in gewissem Grade auch vom Schauspieler verlangt, wo Gefühl, Laune und Begeisterung für die Wirkung entscheiden sollen. Sehr schön heißt es schon in seiner Antwort auf Dalbergs erste Frage: „Die große Darstellung des Schauspielers ist die Begeisterung des großen Dichters." Iff-

land sieht also in der Schauspielkunst die Verkörperung des transcendenten Geistes, der vom Dichter auf den Darsteller wirke.

Eine Lust ist es, David Beil zu hören, denn aus ihm spricht die Natur selbst mit Begeisterung und Wahrheit: „Bei frisch kreisendem Blut mit Heiterkeit des Geistes, ohne Anstrengung der Muskeln und ohne Erpressung einen launigten Charakter mit theilnehmender, üppiger Seele hinspielen, das nennt man kunstlose*), natürliche Seelenlaune." Dieses Wort schmeckt wie ein Trunk frischen Wassers; es erläutern zu wollen, hieße seiner Erquickung entsagen. In ihm hat sich das Genie erschöpft — Beil selbst fügt wenig mehr hinzu, aber was er sagt, ist selbstverständlich, denn konnte er Ersatz der Laune durch die Kunst für möglich halten? Nur eins ist noch beachtenswert: Beil heißt „Sittlichkeit und Geschmack" die Grenzen der Laune. Er kannte also die Selbstzucht, worin sich der Geist Lessingscher Schulung verrät. An Beils Erscheinung haben Ästhetik und Theorie auch auf das Genie ihren Einfluß erwiesen. — Iffland und Beil leugnen die Grenzen der Laune nicht, sie behaupten nur, daß sie sich nicht erkünsteln lasse. So unterscheiden sich beide von Rennschüb, dessen Ansicht die Aufhebung der Kunst im Keime trug.

Die beiden ersten Fragen Dalbergs und ihre Beantwortung wurden Fr. W. Gotter in Gotha eingeschickt**). Der Ausschuß bat ihn um seine Ansicht und Verbesserungen, von denen man sich viel versprach. Wie Gotter sich dazu stellte, ist nicht zu ermitteln.

„Was ist Anstand auf der Bühne und welches sind die Mittel, selben zu erlangen?" lautet die nächste Frage Dalbergs. Daß sie wieder Anlaß zur Koketterie mit den Franzosen gab, ist begreiflich. Der Tanz als Bildner des menschlichen Körpers findet sein altes Loblied; aber sein Zweck ist nicht mehr die unnatürliche Abgemessenheit der Geberdensprache. Ehemals sollte der Tanz das musikalische Taktgefühl des Schauspielers und den Rhythmus seines Körpers wecken, jetzt zielt er nur auf den äußeren Anstand, wie es in Meyers Antwort heißt. Viel Anklang fand dieser Vorschlag nicht. Rennschüb leugnet nicht, daß Tanzen, Fechten und andere Leibesübungen viel dazu beitragen, den Körper

*) = ungekünstelte.

**) Dieser Beweis für die damalige Geltung des dramatischen Schriftstellers ist beachtenswert.

„degagé“ zu machen, aber der Anstand lerne sich nur im Umgang mit der großen Welt. Beil findet den Erfolg der Anstandslehre zum „Totlachen“, Beck und Iffland fürchten eine erkünstelte Geberdensprache, und so wurde dieser Zwang an der Natur verworfen. — Wenn Meyer sagt: „Der Anstand überhaupt gehört für jede Rolle, der Bauer und der Trunkenbold ohne theatralischen Anstand, Verfeinerung werden ekle Geschöpfe“, so spricht aus diesen Worten nichts Anderes, als der einige Geist Schlegels, Mendelssohns und Lessings, der den krassen Naturalismus verpönt. Wiederholt giebt dieser Geist seinen Einfluß zu erkennen, und im Ausgange des Jahrhunderts ist er mit dem älteren Sinne für die antike Schönheit nicht mehr zu verwechseln. — Von den Helden Griechenlands und Roms werden wir unsern Anstand nicht lernen, ist ein Grundgedanke in Ifflands Antwort. Mit ihm hängt natürlich auch das geringere Interesse am französischen Muster zusammen. Er bringt es nur noch der Komödie entgegen, wie der Regisseur Meyer in seiner Antwort auf Dalbergs Frage *). — Iffland stellt den deutschen Schauspieler ganz auf eigene Füße, indem er die Selbstbildung für das Lustspiel in der Welt verlangt. Er und Beil durchdringen Dalbergs Frage am tiefsten, da sie erkennen, daß der Anstandsbegriff mit den Verhältnissen des Lebens wechselt. Der Schauspieler soll die große und niedere Welt prüfen, um alle Situationen zu beherrschen; er muß ein sicheres Urteil über jede Abstufung der Stände haben, um, wie Iffland sagt, „die Wahrheit im Anstande“ zu finden. Eine Kunstregel aber für den wahren, edlen Anstand, das heißt: „Den Anstand, welcher jedesmal aus der Sache folgt“, leugnet Iffland. Der Schauspieler muß seine Seele derartig bilden, daß jede Regung passenden Anstandes von selbst erfolgt. „Das sicherste Mittel, ein edler Mann zu scheinen, wäre also wohl, wenn man sich bemühte, es zu sein.“ — Beil äußert dasselbe in der leichten Form seines witzigen Verstandes. Wie prächtig ist die Schilderung Ekhofs, dessen „hypochondrischer Bau“ ihn nicht gehindert habe, den „wollüstigen“ Orosman zu spielen! Beil dankt Ekhof die Erkenntnis, mit welcher seine Antwort schließt: „Der Schauspieler, der die Fertigkeit erlangt hat, sich einen Charakter vollendet anzufühlen,

*) Meyers Ansicht deckt sich mit dem Inhalt der Anmerkung auf S. 29 im dritten Kapitel.

wird, wenn auch nicht in lauter gegossene, doch nie in unerlaubte Gesten ausarten; ihm werden immer die, welche in der natürlichen Welt gang und gebe sind, zu Gebote stehen." — Eine burschikose Wendung, charakteristisch für Beil wie keine zweite, schickt endlich alle Pedanterie zum Teufel, denn: „an Seelen, die so verhunzt sind, sich im Nu reiner Leidenschaft bei einer schiefen Geste aufzuhalten, ist nichts gelegen!"

Iffland ist der erste, der auf die Frage antwortet: „Können französische Trauerspiele auf der deutschen Bühne gefallen, und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?" „Eher können wir uns den Geist und die Sitten aller Nationen eigen machen, als den Geist und die Sitten der Franzosen", sagt Iffland, und darum weist er Tragödien echt französischer Nationalität überhaupt von der deutschen Bühne. Die „Hamburgische Dramaturgie" spricht als Lehrmeisterin, wenn Iffland den Helden des antikisierenden Dramas vorwirft, sie seien Franzosen, aber nicht Griechen und Römer. „Die Franzosen geben Vorstellungen. Die Deutschen Darstellungen. Ihre Gemälde der Leidenschaften sind prächtig, unsere wahr." Der Deutsche brauche weder die Tiraden, noch den Kothurn, und wenn die Trauerspiele der Franzosen auf unserer Bühne wirken sollen, so müsse die Nachahmung ihres Spieles unterbleiben. Iffland unterschreibt, was Baron*) einem jungen Schauspieler sagte: „Es ist gegen die Regel, die Hände über den Kopf zu heben; erhebt sie aber die Leidenschaft dahin, so ist es fürtrefflich." — In den „Fragmenten über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen" führt Iffland den Vergleich zwischen Franzosen und Deutschen breiter aus. Er legt dort eine glänzende Kenntnis des Zeitgeschmackes an den Tag, und sein Urteil über die kunsthistorische Bedeutung Lessings, Ekhofs und Schröders besitzt eine souveräne Klarheit, welche dem Zeitgenossen alle Ehre macht. Die Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne heißt er den „männlich erworbenen Lorbeer Schröders" und das kräftigste Mittel gegen die „Gallomanie" in Deutschland.

Nur Rennschüb und Beck haben sich außer Iffland über das Trauerspiel der Franzosen ausgelassen. Beide verfahren weniger

---

*) Bacon in Kofflas Protokoll-Abdruck ist ein Druckfehler. Vergl. S. 35 im vierten Kapitel.

streng, da sie der französischen Tragödie die deutsche Bühne nicht verschließen, doch im übrigen gleicht ihr Standpunkt dem ihres Vorredners. Beck beschäftigt sich genauer mit dem Thema, indem er wie Iffland den Charakter der Nationen vergleicht und den englischen Geschmack in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. Vorzüglich ist die Erkenntnis von der Wandlungsfähigkeit des deutschen Schauspielers: „Sein Spiel ist treue Darstellung seines Ideals, des Franzosen, — das liebenswürdigste Ich." Beck citiert vermutlich Ludovico Riccoboni, wenn er dem Schauspieler zugesteht, er dürfe „zwei Finger breit über das Natürliche" gehen, aber die Franzosen „überschreiten ganz das Natürliche". Er rügt die Seelenlosigkeit ihres Spiels, deren ein deutscher Schauspieler schon zufolge innerer Veranlagung nicht fähig sei. Die „Mechanik" der französischen Schauspielkunst erkennt Beck als die Ursache ihrer Wirkungslosigkeit; er versteht unter Mechanik, was man heute noch als die Technik der Franzosen rühmt. Sie gehen und stehen, sie lachen und weinen nach der Kunst — der Deutsche folgt dem augenblicklichen Gefühl. Beck hatte Recht. Auch die vergleichende Kritik der Gegenwart muß sagen: der französische Schauspieler ist eher — „gut" als der deutsche, aber seltener fähig, elementar zu packen. — Beck schließt seine Antwort mit einem Resultat für die Darstellung französischer Tragödien auf der deutschen Bühne. Er verlangt einen nationalen Stil. Die schlichtere Würde des deutschen Mannes solle dem antiken Ideal näher kommen. Modulation des rhetorischen Vortrags, Individualisierung und das Vermeiden jeglicher Übertreibung stellen sich als die Haupterfordernisse an den deutschen Schauspieler im französischen Drama heraus.

Die fünfte und sechste der Dalbergschen Fragen haben an dieser Stelle kein Interesse; aber die Mannheimer Theorie ist in den geschehenen Erörterungen nicht erschöpft. Sehr bezeichnend für Ifflands natürliche Empfindungsgabe war sein „Brief über die Schauspielkunst" vom Jahre 1781[13]). Er fingiert wie andere derartige Briefe Lehren und Ermahnungen an eine bestimmte Persönlichkeit im Beginn ihrer Bühnenlaufbahn. — W. A. O. Reichards Gothaer Theaterkalender weist bereits für das Jahr 1780 einen solchen Brief von einem „Ungenannten" auf. Zwei Jahre später brachte derselbe Kalender die „Antwort des verstorbenen Lekain an einen jungen Menschen, der ihn um Rath über

Ergreifung des Schauspielerstandes fragte." Auch Knud Lyne Rahbeck, Professor der Geschichte nnd Ästhetik in Kopenhagen, Mitglied der dortigen Theaterkommission, schrieb als Vorstand der königlichen Theaterschule „Briefe eines alten Schauspielers an seinen Sohn"[13]). Erscheinungen von ähnlicher Bedeutung sind auf diesem Zweiggebiet der theoretischen Theaterlitteratur in Briefform nicht mehr hervorgetreten, man müßte denn noch J. J. Engels „Mimik" dahin rechnen — ein Werk, das mit jedem neuen „Briefe" mehr und mehr den Charakter dieser Form einbüßt. Die systemlose Form des Briefes war es aber, welche die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" mit Recht an Rahbecks theoretischem Verfahren lobt[14]). Seine Briefe sind weniger theoretisch als praktisch gehalten. Auch Iffland schlägt diesen Ton an: „Sie selbst — die Welt — das ist die einzige mögliche Theorie!" Und ferner heißt es: „Der Schauspieler, allein gebildet von Rémond de St. Albine, wird mit tiefer Einsicht raisoniren, aber dem ohngeachtet (abgerechnet die Rollen seines Temperaments) sehr oft ohne Wahrheit spielen." Ifflands Brief setzt wie seine Beiträge zu Dalbergs Fragen die Wahrheit über alles. „Den Mangel des Feuers", sagt er unter anderm, „kann die Kunst beschönigen — ersetzen? Durchaus nicht!" Auch Iffland berührt die Gradation der Leidenschaften, aber er weicht ihrer Entwicklung mit dem Bemerken aus, daß der Ausbruch der Leidenschaften von gewissen Erscheinungen begleitet sei, welche eine genaue Beschreibung wie künstliche Nachahmung unmöglich machen. — Vorzügliche Ausführungen über die Pause im Vortrag und das Maßhalten im Weinen, sowie andere Details darstellerischer Kunsttechnik zeigen den feinen Kenner von Mitteln, aus welchen die Bühnenwahrheit resultiert.

Er hatte die Theorie zu früh verschworen. Ihre reifste Ausbildung bei Iffland stand noch zu erwarten, und sie vollzog sich in den „Fragmenten über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen"[15]). Dort tritt Iffland namentlich als Lehrer hervor, indem er alle durch Dalbergs Fragen angeregten Gedanken für Anfänger reproducierend zusammenfaßt. Dies geschieht in meisterhaft klarer Weise. Neu ist hier nur seine Vortragslehre, die sich mit zweckmäßigen Erörterungen auf Accentuation und Ökonomie des Organes erstreckt. Der einsichtsvolle Lehrer der Jugend spricht aus Iffland, wenn er für den Anfang laute Lektüre von Büchern einfach charakteristischer Prosa, sodann von Geschichten empfiehlt,

worin sich die Personen redend einführen, während der dramatische Vortrag den Beschluß des Studiums machen soll.

Der junge Iffland sucht wie Goethes Schüler nach dem „Wie“ und „Wo“ — es ist das Recht der Jugend auch dort, wo es sich nicht um die Geheimnisse der Medicin handelt. Der reife Iffland wirft alle Fesseln von sich und ruft: „Die Welt — das ist die einzige, mögliche Theorie!“ Im Feuer des zum Selbstbewußtsein erwachten Talentes zersetzen sich alle Skrupel des zaghaft tastenden Anfängers; er spottet der Regeln und stellt als Schauspieler mit ganz besonderem Recht „des Lebens goldnen Baum“ der „grauen Theorie“ entgegen. Aber der Lehrer erkennt das Bedürfnis der Jugend wieder und giebt ihr, was sie stützt und leitet. So erklärt sich Wesen und Bedeutung einer Theorie der Schauspielkunst an der Entwicklung Ifflands.

Die gesamte Entwicklung der Mannheimer Theorie wurde von Dalberg nicht allein angeregt, sie blieb vielmehr unter dem geistigen Einfluß des Intendanten, weil ihr die Tendenz seiner Kritiken bestimmte Richtung auf die Natur gab. Lange Zeit hindurch begleitete das Urteil des großen Fachmannes die Vorstellungen der Mannheimer Nationalbühne. Ihre Akten*) zeugen dafür, wie genau man es damals mit der künstlerischen Praxis nahm. Auf gebrochenen Folioseiten laufen nebeneinander Regieberichte und Dalbergs Kritiken her. Diese machten unter den Schauspielern die Runde, und es war ihnen erlaubt, „Einwürfe und Rechtfertigungen“ einzureichen. „Ich schreibe keine Dramaturgie, daß sie im Druck erscheine“, sagt Dalberg, „mein kritisches Urtheil über Stücke und Vorstellungen derselben gab ich nie für unumstößliche Wahrheit aus; es enthält blos meine Meinung, meine Art zu sehen, meine Erfahrung, meine eigenen Empfindungen während und nach der Aufführung eines Schauspiels“[16]). Dalberg „übergiebt“ seine Kritik „der Prüfung“ des Schauspielers; sein „eigenes Gefühl“ werde ihm am besten sagen, ob ihn der Tadel treffe oder nicht. Oft geht Dalberg auf die Fehler nicht einmal direkt ein und überläßt es der „Einsicht“ des Schauspielers, sie aufzufinden. Freilich setzt diese Art der Kritik schon eine reife Kunst und Darsteller von Bildung voraus; treffen diese Bedingungen zu, so ist ihr praktischer

*) Sie liegen heute auf der Intendantur des Mannheimer „Hof- und Nationaltheaters“.

Erfolg gewiß. Iffland äußert in seinem „Brief über die Schauspielkunst“, der Ton des Kritikers sei meist ein falscher — „er spricht nicht mit uns, er spricht zu uns und zu uns herab“. Für den Kritiker der darstellenden Kunst ist die Erkenntnis wesentlich, daß sein Urteil auch eine menschliche Seite berühre, die nun doch einmal nicht zu übersehen ist, weil die praktische Schauspielkunst Mensch und Kunstprodukt zu eng verbindet. Hierfür besaß Dalberg das seltenste Feingefühl — ein Umstand, der für die Entwicklung des Mannheimer Theaters von Wichtigkeit war. Nicht die Ergebenheit, welche die Person des Freiherrn erzwang, sondern Lust und Liebe verbanden die Schauspieler mit Dalberg zu gemeinsamer Arbeit. Aus dieser wuchs die „Nationalbühne“ hervor, das erste Theater mit vornehmen Verhältnissen und einem einigen Geist, der in der Praxis, Kritik und Theorie seinen Ausdruck fand.

Keine Epoche hat so den Nutzen der Theorie erwiesen wie die Blütezeit der Mannheimer Nationalbühne. In ihr erwachen Lessings Ideen zum Leben, da sie auf die Praxis wirken. Aber mehr noch, sie überstiegen sich selbst in dem praktischen Wert ihres Erzeugnisses: — die Mannheimer Theorieschreibung! Dieses Urteil schmälert die Bedeutung Lessings nicht, im Gegenteil, es hebt sie mit der Erklärung, daß die geistige Natur seiner Ideen die Fähigkeit besessen habe, sich in eine praktische Lehre umzusetzen, deren einfaches Wort die Schauspielkunst mehr förderte, als die Ästhetik des philosophischen Kopfes. Die Mannheimer Theorie stellt das geistige Bindemittel zwischen Lessing und der Bühnenpraxis im Ausgang des Jahrhunderts dar. Aber nicht die Lehre des Hamburger Dramaturgen allein, die Theorie der ganzen Zeit erweist ihren Wert, den guten Zweck ihres Vorhandenseins, da sie schließlich als Seele der körperlichen Praxis immanent erscheint und bestimmend auf den Geschmack der Bühne wirkt.

Von Mannheim geht die höhere Kunstbildung der Schauspieler aus. Sie machen sich mit der Theorie und den psychologischen Studien ihrer Zeit vertraut. Joh. Georg Sulzer und Joh. Jakob Engel[17]) treten als Ästhetiker der Bühne zunächst nach Lessing in den Vordergrund. Iffland ruft in seinem „Brief über die Schauspielkunst“ aus, Sulzer sei die Bibel des Schauspielers. Seine „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ (Leipzig 1771) erklärt schon dieses Wort Ifflands, da Sulzer sich ebenfalls gegen

alle pedantische Theorie erklärt. Seine Forderungen an eine natürliche Darstellungskunst sind die alten. Sie wiederholen sich in der Theorie fortan ohne wesentliche Neuerungen, so namentlich bei Joh. Joachim Eschenburg („Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften", Berlin, Stettin 1783), bei Joh. August Eberhard („Theorie der schönen Wissenschaften, Halle 1783), in Joh. Jakob Engels „Mimik" (Berlin 1785) und endlich in der dramaturgischen Litteratur Joh. Friedrich Schinks. Jedoch ist die Erscheinung manches neuen und fruchtbaren Gedankens nicht zu übersehen: Unter Sulzers „Vermischten philosophischen Schriften"*) befindet sich eine Abhandlung: „Von der Kraft [Energie] in den Werken der schönen Künste" (1765). Dort taucht das Wort „Energie" in der Kunstsprache zum erstenmale unter folgender Erklärung auf: „Ich bin, aus Mangel eines anderen Ausdrucks, genöthiget, mich dieses Wortes zu bedienen, um dadurch überhaupt eine gewisse vorzügliche Kraft, nicht nur der Rede, sondern in allen andern Dingen, die zum Geschmacke gehören, anzuzeigen. Es ist eben das, was bey dem Horaz (Serm. I, 4) **acer spiritus et vis in verbis et rebus** heißt." Viel ist mit dieser Erklärung nicht gesagt, da Sulzer einfach das Wort „Kraft" für „Energie" einsetzt; er will von der Wirkung der Künste reden und behauptet, sie hänge von der Stärke des Ausdrucks ab, welche der Künstler dem Gegenstand seiner Nachahmung gebe. So betrachtet er auch den Schauspieler als ein lebendes Bildwerk**). Als solches müsse er mit Energie im Ausdruck die vollkommenste Täuschung hervorrufen. Sulzer lehrt ihn, der Künstler und Kunstprodukt in einer Person ist: „Die Gesichtszüge haben unstreitig unter allen sichtbaren Gegenständen die größte Energie. Doch ist diejenige, die man den Stellungen und Bewegungen geben kann, auch sehr stark." Ferner heißt es: „Die Mahler und Bildhauer sind nicht die einzigen Künstler, welche diese Art von Energie gebrauchen müssen. Der Schauspieler muß sein vornehmstes Studium daraus machen; denn dadurch kann er dasjenige vollends ausführen, was der Dichter im Drama entworfen hat. So groß auch die Energie des Ge-

*) Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Leipzig, bei Weidmanns Erben und Reich, 1773.

**) Bildwerk bedeutet hier nur: Objekt der Darstellung und ist ohne jede Tendenz gebraucht.

dichtes seyn mag, so wird doch diejenige, welche der Schauspieler bloß durch seine Handlung hinzuthun kann, jene allemal übertreffen." „Die große Darstellung des Schauspielers ist die Begeisterung des großen Dichters", sagte Iffland, der Sulzer „die Bibel des Schauspielers" nannte. — Die „Energie" der Schauspielkunst wäre also das Selbständige ihres Wesens der Dichtung gegenüber, und der Unterschied des Genusses, den wir beim Lesen und Sehen eines Dramas empfinden, liegt in der „Energie" der ausübenden Kunst begründet. Sulzer giebt der „dramatischen Kunst", als Dicht- und Schauspielkunst betrachtet, den Vorrang vor allen schönen Künsten, weil sich in ihr die Energie zweier Künste multipliziert. Der Schauspieler aber mag ein Wort Sulzers, das jedem Künstler gelten soll, im besonderen auf sich beziehen: „Welcher Gattung sich auch der Künstler gewidmet haben mag, so ist es ihm genug, zu wissen, daß seine Kunst einer Art von Energie fähig ist, wodurch sie selbst in den Augen der strengsten Vernunft wichtig wird und es hängt von ihm ab, seinen Beruf durch Werke voll erhabener Schönheiten zu veredeln." Diese Abhandlung „Von der Kraft [Energie] in den Werken der schönen Künste" bildet in gewissem Sinne das große Schlußwort zu den „Philosophischen Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst" (1760), worin Sulzer nicht minder kräftig als Lessing Rousseaus Stimme gegen das Theater zum Schweigen bringt.

Die philosophischen Studien, denen sich die Ästhetiker im Ausgange des Jahrhunderts mit neuem Eifer hingaben, führten auch zu einer Erscheinung auf dem Gebiete der theatralischen Theorie, in welcher alte Anschauungen ein bestimmteres Gepräge erhielten. Veranlaßt wurde sie durch die Engländer Home und Hume, in Deutschland auch durch Christian Wolff. Es handelt sich um die „Mimik" auf Grund psychologischer Erfahrung. Der Versuch, die Geberdensprache wissenschaftlich zu behandeln, war zwar nicht neu, aber der Gedanke ihrer strengen Durchbildung tauchte erst mit der „Physiognomik" auf. Beide Erscheinungen: Physiognomik und Mimik treten fast gleichzeitig hervor. Christian Wolff behandelt in einem Aufsatz „Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen" (Halle 1752) die Physiognomik*) und eröffnet im § 216 dieser Schrift den Ausblick auf eine Wissen-

*) § 213—219.

schaft, deren Aufgabe es wäre, die Übereinstimmung der Manieren und Geberden mit den natürlichen Neigungen zu suchen. Man müsse zeigen können, wie weit der Zwang der Mienen und Geberden einzurichten sei, damit sie nicht „gar zu widernatürlich herauskommen und dadurch Mißfallen erregen.“ Eine solche Wissenschaft wäre also die Mimik, deren Notwendigkeit Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ und Eberhard in seiner „Theorie der schönen Wissenschaften“ das Wort reden, letzterer bereits mit einem Hinweis auf Engels im Entstehen begriffene „Mimik“. Daß Sulzers physiologische und ästhetische Ansichten auf der Wolff'schen Philosophie gründen, beweist seine „Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen“*); mithin ist die Annahme nahegelegt, daß Sulzer durch Wolffs Schrift zu der Forderung einer Mimik angeregt wurde. Sulzer aber wirkte auf Engel weiter, dessen philosophische Belesenheit übrigens auch einen direkten Einfluß Wolffs nicht ausschließt. Jedenfalls weist er selbst darauf hin, daß Sulzer an der Entstehung seiner „Mimik“ wesentlichen Anteil habe**). „Es ist zu wünschen“, sagt Sulzer unter dem Artikel „Geberde“ in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“, „daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrücklicher und redender Geberden anfangen möchte. Wenn alsdann ein Mann von Genie eine solche Sammlung vor sich nähme, Beschreibungen und Anmerkungen dazu machte, so würde nach und nach der Theil der Kunst, der itzt so wenig bearbeitet ist, zu großer Vollkommenheit kommen können.“ Schon vor Engel lieferte J. F. v. Göz (Götz) ein derartiges Werk: „Charakteristische Figuren“ (1782). Es enthält Bilder mit erklärenden Unterschriften, wie Lavaters Physiognomik (1775—78). Die Kritik, namentlich in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“***) und Meusels „Artistischen Miscellaneen“†) verwies auf diese neue Erscheinung der theatralischen Theorie, und der Mannheimer Regisseur Meyer empfahl Gözens Werk seinen Fachgenossen mit besonderem Eifer††). Ganz

*) In Friedr. Nicolais „Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste“, V. Bd., 1. Stück, 1762.

**) „Mimik“ S. 27 u. 40 der Ed. 1844, Berlin.

***) 30. Bd. I. Stück 1785.

†) 11. Heft 1782.

††) Meyers Antwort auf Dalbergs Frage über den „Anstand auf der Bühne“, Protokoll-Abdruck bei Koffka S. 452.

mit Unrecht sagt Göz unter Bezugnahme auf den I. Teil von Engels „Mimik“: „Wäre meine Ankündigung nicht einige Monate früher als die seinige erschienen, so würde ich vielleicht mich noch nicht in ein so küzliches Fach eingelassen und bei dieser Ausgabe die Erfahrungen eines erleuchteten Mannes zu Rathe gezogen haben.“ Göz ist als Theoretiker vollkommen selbständig in seiner Arbeit, dazu einfacher und klarer als Engel. Die „Mimik“*) wiederholt fast nur die französische, englische und deutsche Theorie von ihren Anfängen bis auf die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Das nene ist eine breitere Ausführung alter Gedanken, deren Verständlichkeit oft in Tüftelei untergeht. Engel verknöchert wiederum die Theorie, statt den seit Lessing angeschlagenen Ton des kritischen Verfahrens aufrecht zu erhalten. Es findet sich nur selten ein Werk, worin die Entwicklung einer Wissenschaft unter prächtigen Phrasen so zum Stillstand kommt wie die theatralische Theorie in Engels „Mimik“. Die große Litteratur der Quellen, welche der Verfasser selbst angiebt, hat ihn mehr unterstützt als er zugiebt, so daß die Kritik, deren Lob viele der hervorragendsten Zeitschriften und litterarischen Sammelwerke durchlief, die Arbeit Engels entschieden überschätzt. Seine Gleichstellung mit Lessing war durchaus übertrieben. – Freilich fehlte es auch nicht an Stimmen, welche die theoretische Pedanterie verurteilten. Sie hatte ihren Grund darin, daß Engels Sucht, seine Materie mit psychologischer Forschung zu vertiefen, in eine Art von wissenschaftlicher Koketterie ausartete. Seine Theorie nimmt einen spekulativen Weg, der ihn ebenso ad absurdum führte, wie den Physiognomen Lavater die grenzenlose Phantasie des Seelenforschers. Zu dieser Verirrung trugen die englischen Philosophen Home und Hume das meiste bei. Auf letzteren war Engel schon als Schüler Tetens' geführt worden, der sich an der Universität Bützow vornehmlich mit Hume beschäftigte. Die Abhandlung 'On the passions'**) hat Engel nach eigener Angabe benützt. Homes 'Elements of criticism' wurden im Jahre 1772 von Engel und Garve in der Meinhardschen Übersetzung herausgegeben. Wiederholt künden die Anmerkungen der „Mimik“ den Einfluß Homes, der am ausführlichsten über die äußeren Erscheinungen der seelischen Vor-

*) I. Teil 1782, II. Teil 1785.

**) Kap. III, No. 15 meiner Quellen.

gänge handelt. Die Abhängigkeit Engels von Home tritt mit besonderer Klarheit im 25. Brief der „Mimik“ (II. Teil) hervor. Schon seine Überschrift: „Zusammengesetzte Ausdrücke vermischter Empfindungen“ deutet auf die Verwandtschaft mit einem Kapitel in Homes Werk (IV. Teil, 2. Kap.) hin: „Von Bewegungen und Leidenschaften, die zusammen existieren.“ — Daß die Betrachtungen des Engländers für Schauspieler von praktischem Wert waren, geht aus dem Protokoll des Mannheimer Theaterausschusses hervor, worin Dalberg am 12. Juni 1782 die „Grundsätze der Kritik“ empfiehlt. Engel aber wurde durch sie verführt, der psychologischen Untersuchung eine Tiefe und Breite einzuräumen, bei welcher die Schauspielkunst nichts gewann. Die Popularität, deren sich Engels „Mimik“ bald erfreute, hatte auch den fatalen Grund, daß sie witzigen Köpfen zum Gegenstand der Persiflage wurde. Die oft recht wunderliche Wahl der Bilder in seinem Werke und ihre Erklärungen voll nichtssagender Weitschweifigkeit machen den Spott begreiflich. — Wenn aber ein Mann der Bühne wie David Beil Engel neben Lessing stellt, so ist diese Stimme durch Vorzüge der Mimik, wenn nicht begründet, so doch wenigstens erklärt. Sie finden sich in der analytischen Behandlung mehrerer Scenen zum Zwecke des Vortrags. Derartige Beschreibungen atmen frisches, natürliches Leben und mußten dem Schauspieler die geistige Auferstehung Ekhofs bieten, denn ihn nahm Engel sich zum Vorbild, wie es Lessing that. Er sah Ekhof zum erstenmale in Leipzig als Odoardo am 18. Oktober 1774. Der Eindruck war ein so tiefer, daß er der Seylerschen Truppe nach Gotha folgte. Ekhof wurde Gegenstand seines Studiums, und die „Mimik“ giebt wieder, was Engel dem Altmeister der Schauspielkunst zu danken hatte.

Bedeutend näher als Engel kam Joh. Friedrich Schink dem Hamburger Dramaturgen. Unstät wie dieser besaß er nirgends ein Heim, sondern lebte in Österreich und Deutschland bald hier, bald dort als dramatischer und in hervorragender Weise als dramaturgischer Schriftsteller. Die Frucht dieses Wanderlebens war eine intime Kenntnis aller Bühnenverhältnisse, die namentlich in zwei Schriften hervortritt: „Das Theater zu Abdera“ (Berlin, Leipzig 1787), worin die kleinen Garricks, Lekains und Clairons der deutschen Bühne gegeißelt werden, und die „Dramaturgischen Monate“ (Schwerin 1790). In diesem Werk behandelt Schink

die Theater zu Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden, Prag, Wien u. s. w. Die überall gewonnenen Eindrücke gingen in seine dramaturgischen Schriften über. Schinks theatralische Theorie ist nur Beobachtung, nur Kritik. Das eigentliche Theoretisieren war nicht seine Sache und schon in Schinks Erstlingswerk: „Dramaturgische Fragmente“*) verschwindet es gegen die kritische Rundschau des Verfassers. Die Fragmente sind Joh. Jakob Engel gewidmet. Sie treten noch pretenziöser als die „Mimik“ hervor und spielen mit der Ankündigung ihres eigenen Wertes hinter den Worten Versteck: „Man hat wohl nie mehr über und für das Theater geschrieben als in diesen Zeitläuften, und nie hat wohl die Kunst weniger dabei gewonnen als in dieser schreibseligen Epoche.“ Der Verächter aller theatralischen Theorie wird diese Worte mit zufriedenem Lächeln hinnehmen, aber bewiesen ist mit der Skepsis des damals 26jährigen Dramaturgen garnichts. In seinen Augen sind alle theoretischen Schriften bis auf seine Tage „Krücken“, welche die „Lahmen“ stützen mußten; diese Krücken sind natürlich „schlecht gearbeitet“. Er aber hat entdeckt, daß ein Dramaturg „Kopf, Erfahrung und Geschmack“ brauche — „Geschmack aber ist ein Sohn der Natur, der durch lange Übung im Gefühl des Schönen und Wahren erzogen und ausgebildet werden muß.“ Wenn Schink alles Vorhandene mit dem üblichen Pessimismus seiner Jahre angriff, so war es in diesem Falle wieder nur menschlich, daß ein junges, starkes Talent vergaß, auf welchen Schultern es stand. „Natur“, „Wahrheit“ — immer wieder die alten Schlagworte im Aufputz neuer Satzwendungen, etwas anders beleuchtet durch abweichende Auffassung, im Grunde jedoch ohne wesentliche Originalität! — Durchaus selbständig ist nur die Form, in welcher Schink die Dinge behandelt, und sein Hauptverdienst ist es, die theatralische Theorie der Masse zugänglich gemacht zu haben. Schink wurde zweifellos viel gelesen; er stand mitten im Strome des Theaterlebens als Freund der Schauspielkunst und ihrer Jünger, als Verfasser dramatischer Eintagsfliegen, deren viele über die deutsche Bühne schwirrten, und vor allem als der erste Theaterkritiker seiner Zeit nach Lessing.

„Man erwarte kein eigentliches System der Kunst!“ ruft er seinen Lesern in den „Dramaturgischen Fragmenten“ zu. Nur

*) I. II. Bd. Graz 1781, III. Bd. Graz 1782, IV. Bd. Leipzig 1784.

Bruchstücke der Beobachtung will er dem Dichter und Schauspieler bieten, „der Natur geheimste Heimlichkeiten aufspüren“, das „Wie?“ und „Warum?“ der Kunst untersuchen. Es geschieht in der Kritik an Stücken deutscher, französischer, englischer und italienischer Litteratur. Schink heißt die Wahrheit, deren Dichtung und Schauspielkunst bedarf, die „moralische“ Wahrheit, ohne etwas Neues hiermit zu sagen, denn er folgt nur Schlegel, Mendelssohn und Lessing, indem er Zote und Grimasse, kurz das Häßliche verpönt. Theoretische Untersuchungen, wie z. B. über die Äußerung der „Moral“ oder „Sentenz“, wiederholen die Weisheit der „Hamburgischen Dramaturgie“, bedürfen also keiner Erklärung mehr.

Diesem Werke Schinks folgten im August 1778 die ersten „Dramaturgischen Monate“, ebenfalls mit der Widmung an Engel, und 1790 ihre bedeutendere Fortsetzung gleichen Namens. Diese ist Fr. Ludwig Schröder zugeeignet, der Schink inzwischen als Theaterdichter in Hamburg angestellt hatte (1789). Dieses Engagement fällt also in die Zeit von Schröders zweiter Direktion; sie schloß eine Epoche des Verfalles in sich (1785—98). Das Hamburger Theater verlor durch Schröders Abgang nach Wien zu viel, als daß er nach seiner Rückkehr den Niedergang dieser Bühne hätte aufhalten können. Im Gegensatz zu den Angriffen, welche Schröder damals erduldete, bilden nun die „Dramaturgischen Monate“ einen wahren Panegyricus auf ihn als Dichter, Dramaturgen, Regisseur und Schauspieler*). In der Schrift eines Unbekannten wurde Schink Parteilichkeit vorgeworfen, sie lautet: „F. L. Schröders, Direktors der deutschen Bühne in Hamburg, angeblicher Abschied von der praktischen Schauspielkunst“ (Hamburg 1796). Ein ähnliches Pamphlet desselben Jahres betitelt sich: „Auch ein paar Worte über den Schauspieldirektor Schröder und über dessen Abgang von der Hamburger Bühne.“ Schmählieder sind beiden Schriften hinzugefügt**). Schröder war damals seiner Direktion müde und wollte die Bühne verlassen. Es ist schwer zu entscheiden, wie weit die Angriffe berechtigt waren und in wiefern Schink seine Lobeserhebungen übertrieb. Sehr möglich ist die Berechtigung des Tadels gegen die Umgebung Schröders, von

---

*) Schinks „Hamburgische Theaterzeitung“ verfolgt dieselbe Tendenz.

**) Beide Schriften und die Lieder befinden sich in einem Sammelbändchen auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, mit der Signatur y p 8⁰ 1570.

welcher es heißt, daß sie wiederum in den deklamatorischen Schlendrian verfallen sei. Schröder war nach allen vorhandenen Zeugnissen müde und unlustig geworden, sodaß er wohl in der That für die anderen Schauspieler kein Ohr mehr hatte. Somit träfe auch Schink der Vorwurf, die Schwächen der Schröderschen Direktion parteiisch verdeckt zu haben. Ihn selbst aber überschätzt er gewiß nicht in den wahrhaft großartigen Bildern seiner Hauptrollen, die er dem Leser entwirft. Das sind Partien in seiner Schrift, welche Schink als dramaturgischen Schriftsteller auf die Höhe Lessings rücken. Schröders Lear und Hamlet, seine Gattin als Ophelia, Brockmanns Hamlet leben für jeden auf, der sie niemals sah. — Man höre das Hauptwort seines Programms für die „Dramaturgischen Monate", um auch den künstlerisch fein empfundenen Standpunkt Schinks kennen zu lernen, den er als Kritiker in derartigen Entwürfen einnahm: Er plante „psychologische Zergliederungen wichtiger Charaktere, Schritt für Schritt, in Rüksicht auf theatralische Darstellung; entweder nach meinem eigenem [!], oder nach dem Ideale des Künstlers, der ihn mir vorentwikkelt hat, mit allen Zweifeln und Erinnerungen, die ich über und gegen ihn auf dem Herzen habe". Schink wollte also dem Schauspieler seine Anschauungen nicht aufdrängen, sondern verlangte nur Konsequenz in der einmal gewählten Auffassung. Seine eigene machte er nur in Beschreibungen größeren Stils von Rollen geltend, die er ohne Rücksicht auf ein Vorbild rein theoretisch entwickelte. Unter diesen Leistungen fordert das Verständnis die größte Bewunderung, mit welchem er den Charakter des Hettore Gonzaga in Lessings „Emilia Galotti" entwickelt.

Als Kenner des Theaterwesens steht W. A. O. Reichard mit Schink auf gleicher Stufe[18]). Obwohl er sich selbst mit der Theorie der Schauspielkunst wenig beschäftigte, ist er für sie eine beachtenswerte Erscheinung, denn sein „Theater-Kalender" (Gotha 1775—83) umfaßt die wichtigsten Punkte des Wissens auf diesem Gebiete. Das genannte Werk Reichards erhebt sich über das Niveau einer blos statistischen Arbeit, denn sie verrät Geschmack und Kennerschaft in der Behandlung der Materie. Er war an Fr. W. Gotters Liebhabertheater in Gotha schauspielerisch thätig, trat mit Abel Seyler in Verkehr und lernte durch ihn Ekhof und auch Engel kennen, als dieser nach Gotha kam. „Solcher Umgang mußte nothwendig auf die Läuterung meines Geschmackes den vortheilhaftesten

Einfluß üben", sagt Reichard selbst. Diese Verbindungen führten ihn in das Theaterleben ein, und bald spielte er selbst eine Rolle, denn die Gründung des Gothaer Hoftheaters wurde namentlich durch Reichard angeregt[18b]). Seine Belesenheit, seine Reisen und der immer mehr erweiterte Verkehr mit Angehörigen oder Gönnern der Bühne ließen ihn mit dem Theaterwesen völlig verwachsen. Er hatte Gottscheds Ästhetik studiert, war später mit Lessing und Nicolai in Briefwechsel getreten, knüpfte mit Moses Mendelssohn und C. W. Ramler Verbindungen an; der letztere tritt später noch in der Gründungsgeschichte des Berliner Nationaltheaters hervor. — Auf einer Reise nach Frankreich lernte Reichard die „Talente" kennen, „welche damals die Pariser Theater verherrlichten". Melchior Grimm nahm ihn bei sich auf, und manches fruchtbare Gespräch mag Reichard mit diesem ausgezeichneten Kenner Garricks, Lekains und Ekhofs geführt haben. In Paris machte er sich mit der französischen Litteratur seiner Zeit bekannt, in welcher Diderot natürlich die wichtigste Rolle für den Theaterfachmann spielte. So ergiebt sich, daß Reichard wie wenige berufen war, ein encyclopädisches Werk im Stile seines „Theater-Kalenders" zu schaffen. Darin finden sich Auszüge aus Lessings wie aus Dorats und anderen fremden Theorien. Die Quintessenz der theoretischen Kenntnis seiner Zeit hat Reichard unter dem Titel „Gedanken über das Spiel und den Schauspieler selbst" zusammengefaßt. Historische Fragmente behandeln kurz und präcise wichtige Bühnenerscheinungen. Nachrichten über ausländische Theater erweitern den Blick, und Biographien von bedeutenden Künstlern erleichtern das Urteil über Größen, deren Werke mit ihnen starben. Reichard selbst freute sich des Erfolges, den sein Werk hatte, mit gerechtem Stolz. Auch sein „Theater-Journal" wurde mit Beifall aufgenommen; der Kalender aber überlebte alle ähnlichen Erscheinungen, und der Zeitraum seiner Existenz ist im Vergleich zu anderen ein hervorragend großer.

„Wohin man sieht in den letzten zwei Decennien des Jahrhunderts, nimmt man eine mehr und mehr wachsende Uebereinstimmung im deutschen Bühnenleben wahr. Es ist die Idee des Nationaltheaters, von der es beherrscht, und die volksthümliche Natürlichkeit, welche dabei bis aufs Aeußerste getrieben wird", sagt Eduard Devrient*). Reichards Kalender deutet auf die Anfänge

*) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", III. Bd., 3. Kap.

dieser Entwicklung, die Schriften Schinks aber bestätigen sie vollends. — Nach dem Aufschwunge des Mannheimer Nationaltheaters griff die Nationalisierung der deutschen Bühne immer weiter um sich, wenngleich auch nicht zu übersehen ist, daß sie hier und da bei Anhängern des französischen Pathos auf Widerstand geriet. Aber die Zahl solcher Schauspieler verschwand gegen die vielen, welche der Geist der nationalen Kunst ergriff. Unter den Fürsten verschloß sich ihm außer Friedrich dem Großen nur noch Karl Eugen von Württemberg. Im allgemeinen jedoch wurde die deutsche Kunst von den Höfen gefördert: Leipzig, Dresden und Prag besuchte die „kursächsische Gesellschaft", bei welcher Reinecke die Hamburger Schule zur Herrschaft brachte. Mainz und Frankfurt besaßen eine „kurfürstliche National-Truppe", welche ebenfalls ein Freiherr von Dalberg nach dem Muster seines bekannten Vetters leitete. Als starke Talente gingen dort Mattausch und beide Unzelmann hervor. Das Münchener „Hof- und National-Theater"[19]) nahm damals freilich noch keinen frischen Aufschwung, aber Direktoren wie Lamprecht und Zuccarini brachten auch dort die Hamburger Schule zur Geltung. Über die weitere Entwicklung der nationalen Kunst in kleineren Residenzen berichtet Devrient Ausführliches*).

Die natürliche Schauspielkunst wurde von der dramatischen Dichtung wesentlich gefördert. So geringschätzig auch die damalige Massenproduktion beurteilt werden mag, sie beschleunigte die Unterdrückung des fremden Elementes auf der deutschen Bühne. Übersetzungen selbst wurde der Charakter ihres heimischen Ursprunges genommen, und die Stücke der Schauspieler-Dichter jener Zeit wirkten wie Diderots Dramatik als Spiegelbilder aller Lebenssphären, in welchen das große Publikum sich bewegte. Bei der Beurteilung dieser dramatischen Litteratur sollte man bedenken, daß Lessing, so ungern er den hereinbrechenden Naturalismus sah, sich gegen ihre Anfänge nicht erhob — ohne Zweifel, weil er bei aller Oberflächlichkeit der Konception einen guten Kern in dieser Dramatik erblickte: Es war die deutsche Seele! Nach Lessings Sinne mußte es geschehen, daß alle Vorgänge des bürgerlichen Dramas in das Herz des Deutschen griffen, eine Notwendigkeit

*) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", III. Bd., 3. Kap., S. 108 ff.

für die Läuterung des Geschmackes, die bereits als Grundgedanke seiner theatralischen Theorie hingestellt wurde. Eindrücke, wie Schink sie in den „Dramaturgischen Monaten" schildert, wurden freilich erst nach Lessings Tode eine häufigere Erscheinung: Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht", „Die Jäger", „Die Hagestolzen" haben Schink aus gutem Grunde zu einem Vergleich mit Diderots Dramen herausgefordert. Minderwertig, doch ohne die Wirkung auf ihre Zeit zu verfehlen, waren Schröders Stücke, deren Spur auch Beil und Beck, ersterer mit gutem Glücke, folgten. Dalberg versorgte die Bühne mit Bearbeitungen aus dem Englischen. Weniger tendenziös, doch in einzelnen Stücken auch unverkennbar, trat das deutsche Element in den Dramen von Engel, Weisse, Brandes, Schink, Gotter, Bode und anderen hervor. Wenn man von der Massenproduktion des vorigen Jahrhunderts spricht, ist Kotzebue schwerlich zu übergehen. Devrient schilt seine Stücke die Ursache für die Verflachung der Schauspielkunst im Ausgange des Jahrhunderts. Mag auch viel Wahres an dieser Ansicht sein, weil Kotzebues Charakteristik Schablonenarbeit war, so ist diesem Urteil doch auch Schinks Kritik gegenüberzustellen, welche die Arbeit der Schauspieler an Kotzebues Dramen und ihre Wirkung auf das Publikum bespricht. Sie boten den Darstellern manche lehrreiche Aufgabe, zu denen in „Menschenhaß und Reue" die Rolle des Baron Meinau ganz besonders zählt. Nach dem Vorbilde des Schröderschen Spieles wird sie von Schink entwickelt, und auch andere seiner Kritiken über Kotzebues Schauspiele enthalten wertvolle Winke für die Darstellung.

Hand in Hand mit der Verflachung der Schauspielkunst, welche allerdings die nachteilige Folge der dramatischen Massenproduktion im vorigen Jahrhundert war, ging ein verderblicher Naturalismus. Er äußerte sich in Nachlässigkeit oder Übertreibung. Die Schauspieler gaben ihren schlaffen Vortrag für einfach und natürlich aus, ohne selbst zu fühlen, daß er farblos und verschwommen war. Das gerade Gegenteil aber, eine zügellos überschäumende Kraft der Darstellung, entsprang der heißbewegten Dramatik des „Sturmes und Dranges" oder dem Poltergeist zum Teil elender Ritterschauspiele, welche Goethes „Götz von Berlichingen" nachahmten. Selbst die gewaltigsten Ausgeburten der Sturm- und Drangperiode sollten die Hauptterrungenschaft der deutschen Schauspielkunst: ihren Stil, in Frage stellen. Die Gi-

gantenkraft der Schillerschen Helden warf das Regelrechte, die Theorie zu Boden und spottete auf der Bühne dem Lessingschen Geist der Mäßigung. Schiller selbst schlug diesen Ton an, als er die bekannte Vorlesung seines Fiesko in Mannheim hielt. Das Ungeheure der Sprache schien dem Schöpfer und dem Geschlecht, das zuerst die Gaben seines Genius empfing, gleichgestimmten Ausdruck zu fordern, und so rang die Bühnensprache als erste Interpretin der Schillerschen Diktion nach physischer Größe. Die zeitgenössische Kritik sah den gänzlichen Verfall der Schauspielkunst vor Augen; es schien, als ginge sie in einem Meer von Leidenschaften zu grunde. Aber sie befand sich nur in einem Zustande der Gährung. Neu und vollkommener, dazu reich an Gaben der dramatischen Dichtung, erwachte sie zu einem klassischen Kunstleben, das sich bis tief ins 19. Jahrhundert hinein vollkräftig ausgab. Es hob in dem Augenblick an, da die Reflexion des Schauspielers über die Leidenschaft siegte und in dem ungestümen Ausdruck der Dichtungen auch geistige Schätze fand, deren sie sich darstellerisch bemächtigte. Iffland erkannte zuerst, daß die Schauspielkunst nicht verloren, daß sie vielmehr gewonnen hatte; er begrüßt*) sogar das Erscheinen des „Götz von Berlichingen", statt in die Bedenken der zeitgenössischen Kritik einzustimmen. Die dramatische Komposition dieses Schauspiels ließ auch für die darstellende Kunst fürchten. Selbst Eduard Devrient teilt noch die Ansicht, daß Dramen von so unregelmäßigem Bau die Wirksamkeit des Schauspielers lahm lege, weil die Charaktere zerflattern. Diese Gefahr lag bei Stücken minderwertiger Schriftsteller vor, die wie Goethe Shakespeare nachzuahmen strebten, aber Iffland gesteht den „abenteuerlichen Geburten", welche der „Götz von Berlichingen" veranlaßte, einen höheren Wert zu, als der „geistlose Klingklang" des ehemaligen Staatsaktionenspiels besaß. Sie erfordern immerhin „Geist und Eigenart", sagt Iffland, also Charakterstudium. Und in der That haben Stücke, deren dramatische Komposition keine schlaffe ist, die „Selbständigkeit" des Schauspielers gefördert, worin schon Iffland die Wirkung dieser ganzen Litteratur erblickt. Dahin gehören die Stücke vom Grafen Törring, von Babo, Spieß und dem Mannheimer Regisseur Meyer. Törrings „Agnes

*) Einleitung: „Fragmente über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen."

Bernauer" erhielt sich lange auf dem Repertoir, und in neuerer Zeit schlug Oskar von Redwitz mit seinem Trauerspiel „Philippine Welser" diese Richtung wieder mit Glück ein. Es wurde noch in den siebenziger Jahren unseres Jahrhunderts viel gegeben und kehrt auch heute noch dann und wann einmal auf die Bühne zurück. In den Rollen der Philippine und des alten Welser konnte sich manche schauspielerische Größe offenbaren, sodaß Ifflands Ansicht, zu deren Begründung auch litterarisch weniger bekannte Beispiele vorhanden sind, sich bis auf unsere Tage bewährte. Freilich verkannte auch er den verrohenden Einfluß nicht, welchen das Ritterdrama, sowie überhaupt das naturalistische Schauspiel aus englischer Schule anfänglich ausübte. Sein günstiges Urteil über diese Litteratur entstammt einer Zeit, wo bereits die Reaktion der Kunst gegen den Naturalismus anhob: in der Mitte des 9. Jahrzehnts. Sie vollzog sich langsam und ohne gleich mit Bestimmtheit in die Erscheinung zu treten*). Der Naturalismus behielt das Übergewicht am längsten in Leipzig, wo die Bühne bis über die Wende des Jahrhunderts hinaus in bewußtem Gegensatz zur Weimarer Schule verharrte.

Als Goethe im Jahre 1791 an die Spitze des Hoftheaters in Weimar trat, erhielt die Reaktion einen gewaltigen Führer. — Julius Wahle sagt in seinem Werk über „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung"**): „Was er in Beziehung auf bildende Kunst nur theoretisch vermochte, dem hat er auf seiner Bühne praktisch-lebendigen Ausdruck gegeben." So richtig diese Ansicht ist, kann sie doch erst für den Anfang unseres Jahrhunderts gelten, weil auch die Reaktion Goethes einer Entwicklungszeit bedurfte. Diese Thatsache wird in der Geschichte der Schauspielkunst nicht genügend betont. Sie ist jedoch ungemein wichtig, weil die letzte Gestalt der Goetheschen Prinzipien in ihrer Rückkehr zum alten, strengen Klassicismus nicht mehr epochemachend war. Zunächst wollte Goethe nichts anderes als Lessing, und er erhob sich nur gegen einen „falsch verstandenen Konversationston", sowie einen „unrichtigen Begriff von Natürlichkeit"[20]). Er nannte die Schauspielkunst, welche er bei der Übernahme der Weimarer Bühne vorfand, einen „hinleiernden Schlendrian" und wünschte

*) Seit 1791.
**) Weimar 1892.

ein „gebundenes, kunstreicheres Spiel“ [21]). Für dieses gab Ifflands Gastspiel in den Jahren 1796 und 98 das praktische Beispiel. Die Mannheimer Schule griff in Weimar Platz. K. G. Böttiger setzte ihr gleichzeitig mit der Schrift über die „Entwicklung des Ifflandischen Spiels“ (Leipzig 1796) ein Denkmal. Goethe und Schiller studierten an dem Mannheimer Schauspieler, dessen Darstellungen durch die „höchste theatralische Würde“ geadelt, doch natürlich genug waren, um darzuthun, daß er bei aller „Kunst“ seine Individualität hinter den Charakteren zu verstecken wußte [22]). In dieser Gabe sah auch Goethe damals noch eine absolute Notwendigkeit, und erst das Prinzip seines antiken Ideals verwischte wieder die schauspielerische Charakteristik, ohne daß er selbst sich von diesem Nachteil Rechenschaft gab. Daß Goethe die Leitung der Weimarischen Bühne zunächst im Geiste Lessings übernahm, geht aus „Wilhelm Meister“ hervor, denn der Anfang seiner theatralischen Ästhetik prägt sich deutlich in diesem Roman aus *). Hierauf nimmt in neuerer Zeit ein Aufsatz von E. A. Eggert: „Goethe und Diderot. Über Schauspieler und die Kunst des Schauspielers“ **) besondere Rücksicht. Die Möglichkeit, daß Goethe seine Kunstanschauung aus dem bekannten 'Paradoxe sur le comédien' schöpfte, thut hier nichts zur Sache, weil Diderots Theorie in die deutsche aufgegangen und damals schon hervorragenden Fachmännern geläufig war. Wertvoller als diesbezügliche Mutmaßungen ist der theoretische Auszug selbst, welcher dem Goetheschen Romane entnommen wird. In diesem Auszug fällt es besonders auf, daß Serlo Wilhelm Meister gegenüber den Vorzug erhält. Dieser ist ein „sensibler“ Darsteller, der „sich selbst“ spielt; von Serlo aber heißt es, er zeige auf der Bühne „Nachahmung, Übung, Darstellung von etwas, das nicht in seinen eigenen Gefühlen wurzelt“. Wenn Goethe, wie man annimmt, in der Person Serlos Schröder erblickte, so kann diesem Unterschied nicht die Bedeutung beigemessen werden, daß ihm die kalte Darstellung des Klassicismus schon damals wünschenswert erschien, denn Schröder war für sie nie ein Vorbild. Doch abgesehen von

*) „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, 1777 begonnen und bis zum Anfang des II. Buches geführt. Die wichtigsten Jahre der weiteren Arbeit: 1787, 1790, 1794. Die Veröffentlichung: 1796.

**) In Aug. Sauers „Euphorion“, Zeitschrift für Litteraturgeschichte, IV. Bd., 2. Heft, 1897.

dieser Annahme geht aus dem wichtigsten Prinzip der Ästhetik im „Wilhelm Meister" hervor, daß Goethe das rechte Maß der Bühnenwirklichkeit in einem Stil erblickte, welcher die Mitte zwischen dem Spiel Serlos und Wilhelm Meisters hält: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt!" Hierin liegt der Hauptgedanke der Goetheschen Reaktion in ihrer ersten Entwicklungsphase*); er stellt sich mit ihm vorläufig nur auf Lessings Standpunkt.

Im Sinne Goethes schrieb damals auch Hildebrand Freiherr von Einsiedel seine „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst" (Leipzig 1797). Diese Arbeit enthält nichts Originelles. Auch Engels „Mimik" liegt ihr zu Grunde, worauf der Verfasser selbst hinweist**).

Die Goethische Reaktion wurde aufs neue durch einen Brief***) Wilhelms von Humboldt gefördert†). Unter dem Titel „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne" wurde er von Goethe in den „Propyläen" veröffentlicht††). Talmas Kunst wirkte hierin vorbildlich wie Ifflands Darstellungen in Weimar, aber das Übergewicht des „Schönen" im Spiel des französischen Tragöden erregte Goethes Beifall in einer Weise, daß er um die Wende des Jahrhunderts dem antiken Ideal bereits näher trat, ohne Talma noch gesehen zu haben. Die rhythmische Deklamation sollte wieder in Aufnahme gebracht werden. Zu diesem Zweck drang Goethe auf Übersetzungen in Versen. Er brachte Voltaires „Mahomet" und „Tankred" auf die Bühne; Schiller stellte sich mit der „Phädra" des Racine und seiner „Macbeth"-Bearbeitung ein. Mit „Paleophron und Neoterpe"†††), sowie den „Brüdern" des Terenz langte Goethe schon ganz auf klassischem Boden an, und das Lustspiel des römischen Komikers ließ er sogar der antiken Bühne getreu

*) 1791—99.

**) S. 68 der Schrift.

***) Aus Paris, 18. Aug. 1799.

†) Ihre II. Periode: von 1799—1803.

††) VIII. Bd. 1. Stück.

†††) Dieses Festspiel, obwohl ein Original, gehört in diesen Zusammenhang.

in künstlichen Masken aufführen. Aber noch immer verband ihn ein gewisses Gefühl für Natürlichkeit mit Lessing. Die Weimarer Aufführung des „Nathan" ließ ihn zu der theoretischen Scheidung von „Recitation" und „Deklamation" kommen: „In diesem Stücke", sagt Goethe, „wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzende Recitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde"[23]). Goethe heißt in seinen Regeln für Schauspieler (entstanden seit 1803) die Recitation einen Vortrag, der keine leidenschaftliche Tonhebung hat und doch nicht ohne Tonveränderung ist. Er liegt in der Mitte zwischen kalter, ruhiger und höchst aufgeregter Sprache. In diesem Vortrag giebt es keine leidenschaftliche Selbstentäußerung. Deklamation aber sei gesteigerte Recitation, in der man seinen angeborenen Charakter verlassen, sein Naturell verleugnen und sich in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen muß, dessen Rolle man deklamiert. Nach dieser Definition ist man geneigt, dem „Nathan" deklamatorischen Vortrag zu wünschen. Wenn Goethe der Recitation „leidenschaftliche Selbstentäußerung" abspricht und sie der Deklamation zuerkennt, so bekundet sich schon hier der große Irrtum, welche in der dritten und letzten Periode der Goetheschen Reaktion die Kunst des Individualisierens aufhob. Ein Schauspieler versetzt sich nie in die Lage und Stimmung eines Menschen, dessen Rolle er „deklamiert". Aus diesem Grunde war und ist auch heut der französischen Schauspielkunst in der hohen Tragödie wahre Selbstentäußerung versagt, denn das Pathos ist nicht viel mehr als eine bloß physische Entäußerung des eigenen Ich. Goethes Irrtum ist umso auffallender, als er selbst die „Deklamirkunst" eine „prosaische Tonkunst" nennt, die viel „Analoges mit der Musik" habe. Freilich untersagt er die singende Monotonie, die Bezeichnung des Silbenbaues und der gereimten Endsilben, aber das Prinzip des Schönen ist erreicht, wenn Goethe von „Tonkunst" spricht. „Der Schauspieler muß bedenken, daß er um des Publikums willen da ist", heißt es mit Bezug auf Stellung und Bewegung in Goethes Regeln. Derselbe Grundsatz ließ die „Deklamierkunst" sich als „prosaische Tonkunst" ausgeben.

Erst in ihrer dritten Periode*) ging die Reaktion Goethes

*) 1803—17.

vollkommen im Geist der Antike auf. Sie begann etwa mit dem Jahre 1803 beim Eintritt P. A. Wolffs und Gruners*) am Hoftheater in Weimar, denn seit dieser Zeit bildete sich Goethes theatralische Pädagogik streng im Sinne der klassischen Schauspielkunst aus. „Ich beschloß, sie fest zu halten", sagt er von beiden Männern, „und weil ich eben Zeit hatte, auch einer heitern Ruhe genoß, begann ich mit ihnen gründliche Didascalien, indem ich auch mir die Kunst aus ihren einfachsten Elementen entwickelte und an den Fortschritten beider Lehrlinge mich nach und nach emporstudirte, sodaß ich selbst klärer über ein Geschäft ward, dem ich mich bisher instinctmäßig hingegeben hatte. Die Grammatik, die ich mir ausbildete, verfolgte ich nachher mit mehreren jungen Schauspielern; Einiges davon ist schriftlich übrig geblieben." Goethe meint die „Regeln für Schauspieler", welche Eckermann mit seiner Zustimmung sammelte (1824)[24]. In technischer Hinsicht erinnert dieses Fragment an Lessings „Schauspieler"; die Kritik könnte sich hier nur wiederholen. Mit Gewalt führte Goethe seine Lehren in die Praxis ein. Er übertrumpfte die Kunst Talmas, die er im Jahre 1808 zu Erfurt bewunderte, und zog eine Kunst groß, welcher Iffland bei seiner Rückkehr nach Weimar in den Jahren 1810/12 entfremdet gegenüberstand. „Er fühlte selbst am besten", schreibt Genast an Zelter, „daß er in den jetzigen Rahmen unserer Tragödie weder in Rhetorik, noch in Plastik paßte, was er auch in Freundeskreisen und gegen Goethe unumwunden aussprach"[25]). Iffland weigerte sich, den Wallenstein zu spielen, wie Schröder bereits darauf verzichtet hatte, diese Rolle zu kreieren. Die erste Aufführung des „Wallenstein" fiel in die zweite Entwicklungsphase der Goetheschen Reaktion.

Bereits seit dem Jahre 1808 stand das Theater Weimars allein und sein Spiel in schroffem Gegensatz zur deutschen Bühne. Leipzig unternahm den Federkrieg — ganz zwecklos, wie die heutige Kritik erkennen muß. Den Anlaß gab ein Gastspiel der Weimaraner in Leipzig. Sie fanden Anhänger und Gegner; letztere erlangten das Übergewicht. Ein nutzloses Schimpfen über die Gegensätze des Geschmackes griff um sich und gipfelte von Seiten der Leipziger in einer Schrift des Schauspielers Karl Reinhold: „Saat von Goethe gesäet, dem Tage der Garben zu reifen. Ein

*) Grüner ist die falsche Form des Namens.

Handbuch für Ästhetiker und junge Schauspieler" (Weimar, Leipzig 1808)*). Goethes „Pflanzschüler" und sein „Kunstseminar" werden darin verspottet: „Jeder Charakter auf der Bühne muß nicht bloß etwa veredelt (welches ja schon die dummen Realisten lehren), sondern vergöttert, oder wenigstens verheldet werden", heißt es von der Weimarer Schule. Reinhold nennt sie nicht allein die „altfranzösische Manier", sondern ihre „Travestie". Genast antwortete sehr energisch, aber ruhig in der Besprechung einer Tasso-Vorstellung, welche die Weimaraner in Leipzig gaben[26]): „Der Dichter bildet den Schauspieler und das Publicum. Junge Leute wachsen heran; pflanzt nur gute Bäume, an welchen sich die junge Ranke emporschlingen kann, und sorgt nicht, das Wahre, Schöne findet immer beim Publicum Anhang. Bald werden alle die Familienkrüppel, die Heulmaschinen, die heißer geschrienen Stentorstimmen in ihre Schranken zurücktreten und jungen talentvollen Männern den Platz und den schönen Beruf überlassen, ein mehrfach gebildetes Publicum zu erfreuen; dann wird das deutsche Theater ebenso wenig Platz für schlechte Schauspieler als für schlechte Dichter haben." Das Gute und Richtige lag auch hier wie überall in der Mitte, aber die Verblendung der Parteienwut warf alles durcheinander ohne Unterschied der dramatischen Litteraturgattungen und der ihnen zukommenden Stilarten der Darstellung. — Wäre Goethe über die zweite Entwicklungsphase seiner Reaktion nicht hinausgegangen, so wäre sie selbst unantastbar. In der Trennung von Recitation und Deklamation lag ein gesunder Grundgedanke, wenngleich es ihm an der richtigen Durchführung fehlte. Er schied die Stilgattungen eines „Nathan" und „Tasso" oder fernerhin ein Familiendrama wie der „Hausvater" von der klassischen Tragödie. Wir verstehen Goethe in der Absicht, den Wohllaut der Verse vor lüderlichem Naturalismus zu schützen, und begreifen seine Widersacher, wenn sie den Kothurn vom unrechten Platze wiesen. Goethes Reaktion geschah der Kunst zum Heile, so lange er nur den extremen Naturalismus angriff und verfolgte. Mit dem Augenblick aber, wo seine Reaktion selbst in das Extreme verfiel, überlebte sie sich und wurde zur Kuriosität.

Ihren positiven Erfolg wird die Praxis lehren: Es ist die

*) Siehe dazu die „Leipziger Zeitung" 1883, Wissenschaftliche Beilage, No. 65, 66. Gezeichnet B. E—t.

Frage, ob Goethe sich nicht täuschte, als er zu Eckermann sprach: „Ich weiß sehr wohl, daß unsere hiesigen älteren Schauspieler manches von mir gelernt haben, aber im eigentlichen Sinne kann ich doch nur Wolff meinen Schüler nennen"[27]). Freilich berichtete Genast, er habe als darstellender Künstler nicht in den Rahmen des Leipziger Ensembles gepaßt, weil er selbst „lauter Poësie", seine Mitspieler aber „lauter Prosa" seien. Trotzdem ist Wolff nie recht innerlich ein Schüler Goethes, jedenfalls nicht seine Kreatur geworden; er entfremdete sich dem Meister in späteren Jahren. Als Graf Brühl Wolff und seine Gattin nach Berlin berief, schrieb Goethe an Zelter: „Es ist zwar nichts dagegen zu sagen, wenn man gebildete Künstler sich zuzueignen versucht, besser und vortheilhafter ist es, sie sich selbst zu bilden. Wäre ich so jung wie Brühl, so sollte mir kein Huhn auf's Theater, das ich nicht selber ausgebrütet hätte." Dieses Wort ist bezeichnend für Goethes Schule. Ein solcher Grundsatz war geeignet, künstlerische Individualitäten zu vernichten, denen nicht die Kraft des Willens mitgegeben war, sich Geltung zu verschaffen. Wolff konnte unter Goethes Leitung zum Ebenbilde Tassos werden, weil er zufällig von der Natur in besonderem Maße für diese Rolle veranlagt war. Diese einzelne Thatsache schließt aber die Beobachtung eines Triebes zur Selbständigkeit in seinem künstlerischen Schaffen nicht aus. Tieck hätte bei seiner Abneigung gegen die deklamatorische Schule Wolff nicht nach Dresden berufen, wäre er unbedingt ihr Anhänger gewesen. Ein Brief vom 30. September 1824 sollte ihn als Darsteller und Regisseur dorthin ziehen, aber Wolff ging nach Berlin, wo die Anti-Goethesche Tendenz eine noch ausgesprochenere war. — In seiner Schrift „Bemerkungen zum Vortrag auf der Bühne"[28]) empfiehlt er zwar in Goethes Sinne für Stimm- und Vortragsbildung die Lektüre der Chöre aus der „Braut von Messina" — „nach solchen rhetorischen Uebungen versäume man aber nicht, sogleich ein gutes bürgerliches Schauspiel oder sogenanntes Conversationsstück zur Hand zu nehmen, und bestrebe sich, jede Rolle in ihrem Charakter zu lesen." Am geeignetsten für diesen Zweck hielt er die Stücke Lessings. Es ist also klar, daß Wolff vom Charakterstudium in einer deklamierten Verstragödie nichts hielt, sondern die schauspielerische Selbstentäußerung vom bürgerlichen Schauspiel oder dem Konversationsstück erwartete. In Wolff prägte sich eine Individualität von natürlicher Richtung aus, der sogar Reinhold in

seiner Schmähschrift gegen die Weimaraner Anerkennung zollt. Er betrachtet Wolff als eine selbständige Schauspielernatur und bedauert nur seine „Verbildung“ durch Goethe: „Einzelne Rollen dieses jungen Mannes, als z. B. sein Tasso beweisen deutlich, was unter anderen Umständen aus diesem gebildeten Manne hätte werden können.“ Also selbst die Gestalt des Tasso ließ die Vermutung aufkommen, daß Wolff etwas mehr in sich trug, als die Regeln der Weimaraner Theater-Pädagogik. Wenn er sich zu einer Selbständigkeit durcharbeitete, die etwa 16 Jahre später vollendet ist, so wird diese Thatsache begreiflich erscheinen. — Ein Überblick seit dem Jahre 1791 lehrt, daß überhaupt manches urwüchsige Naturtalent in Weimar aufkam. Zu diesen gehörte Christiane Neumann, Goethes „Euphrosyne“, der Schauspieler Voß, in welchem die Zeitkritik ein frisches, naturalistisches Talent sieht. Malcolmi, dessen Tochter Wolffs Gattin wurde, paßte absolut nicht in den Rahmen des klassischen Trauerspiels, weil er nicht deklamieren konnte. Die berühmte Jagemann verursachte Goethe viel Ärger, weil sie sich gegen das Drillen in Wort und Geste auflehnte. Nur langsam wuchs sie wie Graff, der erste Wallenstein, in Goethes Schule hinein, der endlich auch Genast freundlich gegenüberstand, obwohl er selbst als Darsteller des Lustspiels weniger mit ihr zu schaffen hatte[29]). Was diese Schauspieler und Goethes Lieblingsjünger Wolff ins Breite wirkten, das war: die Poesie der Schauspielkunst. Ihr Geist lagerte sich wie ein Duft über die Natürlichkeit der darstellenden Kunst. Er hat mit dem Ideal der Antike nichts zu thun und schützt die Bühne vor dem rohen Naturalismus; er ist der Ausdruck für die positive Errungenschaft der Goetheschen Reaktion. Sie verlor ihren Einfluß, als Goethe die Theorie der bildenden Künste im strengsten Sinne auf die Bühne übertrug; da wandte sich die theatralische Praxis von ihm ab und ließ den größten Idealisten der deutschen Schauspielkunst auf einsamer Höhe zurück.

Die Theatergeschichte sieht in der Entwicklung der Weimarer Schule ein vollkommenes Zusammenwirken Goethes und Schillers[30]). Auf ihre ästhetischen Ansichten und ihre praktische Thätigkeit gründet sich diese Anschauung. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Schillers Idealismus auch seine Stellung zur Schauspielkunst bedingte, aber bis zur Verleugnung der Wahrheit durch das Prinzip des Schönen ist er Goethe nicht gefolgt. Hier stehen sich nicht Schiller, der

Idealist, und Goethe, der Realist, gegenüber — das Verhältnis ist fast ein umgekehrtes und erklärt sich zunächst schon aus der Entwicklung beider Dichternaturen. Diese Thatsache rechtfertigt die Verschiedenheit ihrer Ansichten über das Temperament der Schauspielkunst, welches einen so wesentlichen Einfluß auf ihre Wahrheit nimmt: Goethe behandelte sie schließlich als bildender Künstler und erblickte seine Aufgabe in der Erzielung schöner, aber kalter Wirkungen der darstellenden Kunst. Schiller dagegen war und blieb der enthusiastische Stürmer im Banne des ersten Eindruckes, den er in Mannheim empfing, als ihn von der Bühne herab der heiße Atem seiner Jugenddramen anwehte. Damals trat Schiller mit Iffland, Beil und Beck in Verkehr. Iffland schreibt über das Verhältnis der letzteren zu unserem Dichter: „Da er auch zugleich an dem Ergehen beider Künstler herzlichen Antheil nahm, so lebten sie in den Gesprächen über Kunst, Charakter, Lebensplan und Menschenschicksale unvergeßliche Tage" [81]). Wurde Goethe den Schauspielern ein Meister, so blieb ihnen Schiller ein Freund, der ihre Kunst praktisch studierte und ihre Welt des Scheines so innig mit der seinen verwob, daß er die Wahrheit der Dichtung nicht ohne die Wahrheit ihrer Darstellung denken konnte. Schillers Rolle war daher auf den Drillproben der Weimarer Bühne eine mehr passive, und mit keinem Zeugnis ist zu beweisen, daß er Goethes Rekrutenübung im Jambentakt gebilligt habe; schreibt er doch sogar einmal an Körner: „Der Jambe vermehrt die theatralische Wirkung nicht und oft geniert er den Ausdruck." Er mußte die Verssprache in klassicierender Monotonie erstarren sehen, während ihn selbst es drängte, Schröder als Darsteller Wallensteins nach Weimar zu berufen.

Dieser Plan legt eine Erläuterung des Unterschiedes nahe, welcher die Bühnensprache im Sinne Schillers und Goethes betrifft. Selbst die Schauspielkunst unserer Tage zeigt ihn noch deutlich: Man findet oft einen deklamierenden Faust; vielleicht einen pathetischen, aber nie einen deklamierenden Wallenstein. Deklamation bedeutet hier die Schönrednerei nach Prinzipien, Pathos jedoch die Manier eines Schauspielers. Mögen ihre Wirkungen sich ähneln, die Ursachen sind theoretisch sehr verschieden: Natürliche Schauspieler von großem Ruf deklamieren den Faust, weil sie den Wohllaut Goethescher Verse in dieser Rolle höher achten als die Wahrheit. Ein solcher Faustdarsteller ist Schönredner im

Studierzimmer wie am Arme Gretchens, ohne jede Charakteristik. Er ist nur möglich, wenn die Kritik sich auf den Boden der Goetheschen Ästhetik stellt; nimmt sie jedoch die natürliche Empfindung zum Maßstab, so wird sie dulden, daß die grüblerische Stimmung schon im ersten Monolog gelegentlich den Vers zerreiße, und verlangen, daß die Sprache Fausts mit dem Beginn der Gretchenhandlung die ganze Skala der Leidenschaften lebenswahr behandle statt mit der hohlen Virtuosität des Deklamators. Die natürliche Auffassung des Faust ist auch heute durchaus noch keine allgemeine, aber die Kritik läßt neben ihr das Prinzip der Deklamation bestehen*), während sie die Schillerschen Helden von diesem Zugeständnis ausschließt. In den Gestalten seiner Dramen will die Ästhetik nur Menschen sehen, wie Schiller sie selbst sich vorstellte. Kein anderes Zeugnis kennzeichnet so deutlich seinen Geschmack als die Absicht, Schröder nach Weimar zu rufen.

Im ersten Rausche des Erfolges fand Schiller wohl an den Übertreibungen der Bühne Gefallen, bald aber lenkte er in ruhigere Bahnen ein. Seine Briefe[32]) beweisen die Entschiedenheit, mit welcher er die Natürlichkeit der darstellenden Kunst forderte. Die Realistik Ifflands als Franz Moor erhielt in einem Brief vom 17. Januar 1782 Schillers Beifall; er schreibt an Dalberg: „Dieses einige gestehe ich E. E. daß die Rolle Franzens, die ich für die Schwerste erkenne, als solche über meine Erwartung (welche nicht gering war) in den wichtigsten Punkten vortrefflich gelang.“ Zwei Jahre später urteilte er über Ifflands Lear, seine Darstellung sei ein Ganzes, keine Grimasse, keine Bewegung des unbedeutendsten Muskels strafe den anderen Lügen — „nichts erinnert uns, daß dieser Lear der Franz Moor sei, den wir zwei Monat vorher mit schaudernder Bewunderung anstaunten“ **)[33]). Auch als Lear war Iffland von ergreifender Natürlichkeit. Dalberg erklärte sogar im Protokoll vom 7. Sept. 1784: „Der Beifall entkräftet die über diese Rolle zu fällende Kritik.“ Die Gegenüberstellung beider Rollen in Schillers Urteil beweist jedoch, daß Ifflands Lear eine künstlerisch abgeklärtere Leistung war als sein Franz Moor. Der Dichter begann also das Maß des Darstellers zu schätzen. In

*) Dies geschieht noch heut im Sinne Goethes, wenngleich er speziell über die darstellerische Aufgabe der Rolle Fausts sich nie geäußert hat.

**) Auf welche „Räuber“-Aufführung Schiller hier besonderen Bezug nimmt, ist unbekannt.

späteren Jahren aber, als Iffland zum zweiten Male nach Weimar kam, rühmt er ihn im Lustspiel, während er an Goethe schreibt: „In edeln, ernstern und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalcül und Besonnenheit. Hier ist er immer bedeutend, planvoll und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir, für die Tragödie, kaum eine poetische Stimmung geben können." Auf dem Kothurne des klassicistischen Dramas war Iffland weniger natürlich; dieser Brief Schillers aber läßt erkennen, daß er die früher gerühmte Wahrheit des Schauspielers auch in edlen Charakteren zu sehen wünschte, denn Schiller versteht hier unter „poetischer Stimmung" nichts Anderes, als die völlige Überzeugung durch die Wiedergabe einer Rolle. — Einsicht und Vorliebe für die Sprache der Natur geben sich auch in Schillers Briefen über Schröder und Fr. Ferd. Fleck mit beredten Worten kund. Als er Schröder hatte den „Nathan" lesen hören, schrieb er mit Entzücken über seine Einfachheit an Goethe*). Wie den Gründer der Hamburger Schule, so versuchte er auch, den genialsten seiner Schüler nach Weimar zu ziehen. Drei Briefe**) an Goethe lassen diese Absicht erkennen, aber Fleck gehörte ebenso wenig mehr in den Rahmen dieser Bühne wie Schröder und später Iffland.

Schiller berücksichtigte in seinen Jenenser Vorlesungen über Ästhetik (1792/93) auch die Schauspielkunst. Er bekämpfte auf dem Katheder das schlimmste Übel, welches der platte Naturalismus gezeitigt hatte: die ausschließliche Hervorkehrung der subjektiven Individualität und kam zu derselben Maxime, die Goethe nach Ifflands Erscheinen in Weimar aufstellte: Der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt ausbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen. Man kann aber nicht sagen, daß Schiller diese Maxime auf dem Wege der „philosophischen Spekulation" fand***). Er dankte sie vielmehr seiner Erfahrung, die er nur

*) 1. Aug. 1801.

**) 19. Nov. 1800. 12. Dez. 1800. 29. Juni 1801.

***) Julius Wahle, „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung", Weimar 1892, S. 100.

in den Vorlesungen verarbeitete. Dasselbe geschah in der Abhandlung „Über Anmuth und Würde". Auch sie fordert Wahrheit und Schönheit der Darstellung. Schönheit aber bedeutet in dieser Schrift nichts als die Anmut der Natürlichkeit. „Er soll zuerst dafür sorgen," heißt es vom Schauspieler, „daß die Menschheit an ihm selbst zur Zeitigung komme, und dann soll er hingehen und (wenn es sonst sein Beruf ist) sie auf der Schaubühne repräsentiren."

Weder Goethes noch Schillers theoretische Untersuchungen führen neue Gesichtspunkte herbei; die Kenntnis vom Wesen der Schauspielkunst erscheint mit der Wirksamkeit Lessings und seiner Schüler abgeschlossen. Dem Hamburger Dramaturgen steht in praktischer Hinsicht Schiller viel näher als Goethe. Der Weimarer Diktator trat von außen an die Schauspieler heran und zwang ihnen vorgefaßte Ideen auf, während Schiller von innen heraus ein mitfühlender Berater des darstellenden Künstlers wurde. Viel eher könnte man von Goethe sagen, daß seine Theorie aus philosophischer Spekulation hervorging. — Wie wenig Schiller mit Goethes Absichten übereinstimmte, läßt sein ablehnendes Verhalten gegen die Wiederbelebung der französischen Dramatik deutlich erkennen. Diese Abneigung gründet sich auf ein Urteil über das Trauerspiel der Franzosen, „wo wir selten oder nie die leidende Natur zu Gesicht bekommen*), sondern meistens nur den kalten, declamatorischen Poeten oder auch den auf Stelzen gehenden Comödianten sehen". Nur ungern nahm Schiller die Übersetzung französischer Muster vor[33b]). Dem Wunsche Karl Augusts, nicht seiner Überzeugung folgend, ging er Goethe in dieser Thätigkeit zur Hand. Die Übersetzung aus dem Französischen erleichterte Goethes Reaktion, weil sie dem Prinzip des Schönen auch in der Darstellungskunst Vorschub leistete. Schiller jedoch förderte als Dramaturg Pathos und Plastik der französischen Schule nicht, sondern überließ es jedem frischen Naturell, sich zwanglos in den Dienst der Kunst zu stellen, soweit es mit der Objektivität der Rolle nicht in Zwiespalt kam.

„Die besten Bühnen Deutschlands sind in zwey Hauptparteyen getheilt; die eine folgt der reinen Flamme, die von Berlin aus noch immer freundlich flimmert, die andere geht verblendet

*) Schiller in der Abhandlung „Über das Pathetische".

dem Irrlicht nach, das von Weimar aus den Wanderer neckt," heißt es in Reinholds Schrift gegen die Goethesche Schule. Süddeutschland, besonders Wien, folgte seiner Reaktion bis an die Grenze ihrer dritten Entwicklungsphase. Berlin aber nahm ebensowenig als Leipzig an dieser Entwicklung teil. Es ist um so auffallender, daß die Schauspielkunst der preußischen Hauptstadt von dem Einfluß der Weimarer Schule unberührt blieb, als das französische Theater sich dort am längsten gehalten hatte. Der Austausch des fremden Stiles gegen Natur und Wahrheit hatte sich in Berlin schneller vollzogen als an jedem anderen Ort. Man muß bedenken, daß nach dem siebenjährigen Kriege unter Friedrich II. das französische Theater in dieselbe Blüte trat, die es vorher besaß. Es ist nicht richtig, dem großen König eine geistige Müdigkeit anzudichten, welche ihn hinderte, dem Aufschwung der deutschen Kunst zu folgen. Er schenkte der italienischen Oper sein volles Interesse, und noch am 22. April 1776 wurde das französische Schauspielhaus am Gendarmenmarkt mit Corneilles „Polieukt" eröffnet. Die Truppen Kochs, Döbbelins und Seylers mußten zurückstehen; selbst die Einführung Shakespeares, welche an Leistungen Schröders und Brockmanns in Berlin theatralische Ereignisse zeitigte, kamen gegen einen Geschmack nicht auf, der zum blinden Vorurteil geworden war [34]).

Im übrigen Deutschland war die Autorität der Franzosen schon seit den Tagen der „Hamburgischen Dramaturgie" erschüttert. Ihre Wirkung verstärkte Herders Kritik der Schlegelschen Batteux-Übersetzung (1769)*). Diese Recension stürzte die Anschauungen des französischen Ästhetikers. Wie stark Herder seine Ansichten über die dramatische Kunst in Mitleidenschaft zog, geht aus Chr. F. Weißes und K. W. Ramlers Briefwechsel hervor**). Weiße legt dem Herderschen Angriff auf Batteux dieselbe Wichtigkeit bei, wie der Polemik Lessings gegen den Geist der französischen Dramatik. Dieser zeitgenössische Eindruck ist von großer Wichtigkeit, denn er läßt erkennen, wie tief sich Herders Einfluß auf die Entwicklung der dramatischen Kunst fühlbar machte.

Schon in Riga erregte die Mendische Truppe Herders Interesse. In einem Brief an Scheffner***) sprach er die Idee aus,

*) Batteux siehe oben Kap. II.

**) Herrigs Archiv 1887, 79 pag. 188.

***) Joh. George Scheffner, Königsberg 1736—1820, preuß. Kriegsrat,

sich über die „Fehler der theatralischen Gesellschaft in Tragödien" zu äußern; auch unter den „Planen" vom Jahre 1766 ist von „Gesprächen über das Theater" die Rede. Leider sind diese Schriften ausgeblieben, aber trotzdem arbeitete Herder am Werden der natürlichen Schauspielkunst mit. Er studierte Lessings „Dramaturgie" und Sonnenfels' „Briefe über die Wiener Schaubühne". Das Jahr 1769 führte ihn nach Paris, wo er auch dem Theater sein Interesse schenkte. Es mag sein, daß Herders Gedanken über Statuen und Gemälde, wie sein Biograph Haym sagt, ihn auch vor die Schaubühne begleiteten, aber im Verkehr mit Diderot hat er die Dumesnil, Arnould, Molé und Lekain gewiß so betrachten gelernt wie Schröder die Größen der Pariser Bühne. Das ist die notwendige Konsequenz seiner Forderungen an die dramatische Kunst. Auch Herder will „menschliche", nicht „Standes"-Charaktere auf der Bühne sehen, er verurteilt die „gallische Zopftragödie" und bekennt sich zu Shakespeare, wenn auch nicht in so bestimmter Weise wie Lessing. Die Kritik an Batteux aber verdiente, schärfer ins Auge gefaßt zu werden, da sie die Stellung Herders zwischen dem französischen und germanischen Geschmack klarer in ihrer Neigung zu Shakespeare erkennen läßt.

In den siebenziger Jahren begannen die Fürsten, an ihrer Spitze der Kaiser, die Selbständigkeit der deutschen Kunst anzuerkennen und zu achten. Überall wichen die französischen Schauspieler zurück, in Berlin zuletzt, wenn man von dem späteren aber flüchtigen Besuch einer französischen Gesellschaft in Wien (1781) absieht. Als ständiger Sitz der Franzosen erreichte die Berliner Bühne das höchste Alter; erst der bayrische Erbfolgekrieg führte die Auflösung ihrer Truppe am Gendarmenmarkt herbei. Mit dem Ausgang der siebenziger Jahre endet die künstlerische Fremdherrschaft auf der deutschen Bühne; allerdings kehrten die Franzosen dahin wieder zurück, aber ihr Erscheinen unter Napoleon hatte nicht die künstlerische Bedeutung des Auftretens von Gesellschaften, welche der deutsche Geschmack freiwillig geworben hatte. Das neue Jahrhundert ließ französische wie andere Bühnengäste einer fertigen und selbständigen Kunst in Deutschland gegenübertreten.

---

gab zahlreiche Gedichtsammlungen heraus und war 1767/68 bei der Königsberger „Gelehrten und politischen Zeitung" als Kritiker des Theaters thätig.

1778 erfolgte die Auflösung des französischen Theaters am Gendarmenmarkt. Döbbelin aber hielt sich in der preußischen Hauptstadt trotz der drohenden Kriegszeit und wagte sich an die höchsten Aufgaben. Er war früher schon im Jahre 1764 nach Berlin gekommen. Damals pflegte er das wilde Spiel, welches der Charakter von Haupt- und Staatsaktionen mit sich brachte. Devrient erklärt als das wohlthätige Resultat dieser Manier die Abschaffung der Stegreifburleske in Norddeutschland, weil Döbbelin selbst den Harlekin auf der Berliner Bühne „niedergedonnert" habe. — K. W. Ramler, der seit 1745 in Berlin weilte, sorgte für die Verbesserung des Vortrags, damals jedoch in derselben Weise wie Goethe später in Weimar, so daß die Unnatur nur in eine andere umgebildet wurde. — Nach Kochs Tode (1775) kehrte Döbbelin zurück und blieb dann endgiltig in Berlin. Er selbst blieb ein unnatürlicher Schauspieler, aber an seiner Truppe, aus welcher schon im Anfang Namen wie Brückner, Mecour, Unzelmann hervorragen, war der Wandel der deutschen Schauspielkunst nicht spurlos vorübergegangen. Shakespeare gewann auch die Berliner Bühne; Schröder und Brockmann gaben ihr den Stil der Natürlichkeit. Dazu kam, daß der glückliche Verlauf des bayrischen Erbfolgekrieges die Bedingungen für die Entfaltung der Kunst besserte. In Berlin waren sie um so günstiger, als Friedrich Wilhelm II., in seinem Kunstgeschmack durchaus deutsch, der von seinem Vorgänger verschmähten Bühne ganz besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Er rief das Berliner Nationaltheater am 5. Dec. 1786 ins Leben. Döbbelin wurde den Professoren Engel und Ramler als Regisseur unterstellt, während jene beiden die artistische Oberleitung übernahmen. Realismus und Idealismus reichten somit einander die Hand, aber diese wohlthätige Verquickung war nicht von langer Dauer. Ramler zog sich bald zurück. Um so freier allerdings konnte die Berliner Bühne ihre Natürlichkeit entfalten. Als dann auch bald Döbbelin pensioniert wurde, trat Fleck an seine Stelle, ein frischer Sproß der Ackermann-Schröderschen Schule*). — An Engel aber sollte es sich erweisen, daß reiches Wissen und feiner Geschmack ohne praktische Routine tote Gaben eines Bühnenleiters sind. Er genoß kein Vertrauen, verlor den Respekt der Untergebenen und mußte 1794 von seinem Posten abtreten. Er

*) Als Schauspieler gehörte er der Berliner Bühne schon seit 1783 an.

machte einem Größeren Platz, von dessen Antrittstage, dem 14 Nov. 1796, die eigentliche Blütezeit der Berliner Nationalbühne datiert: es war Iffland!

Das Berliner „Nationaltheater" wurde jetzt die tonangebende Bühne Deutschlands. Iffland bewirkte eine geistvolle Verschmelzung der Hamburger und Weimarer Schule; seine vornehmsten Helfer waren: Fleck, Friedrike Unzelmann, Beschort, Mattausch, Reinwald und Gern. Das harmonische Zusammenspiel dieses Ensembles war ein Verdienst Ifflands, welches vor und nach ihm oft erworben wurde, aber die Thatsache, daß er Schauspieler vom ersten Fache zur Darstellung kleiner Rollen vermochte, zeugt von so imponierender Gewalt über den Körper eines Kunstinstitutes, wie sie in neuerer Zeit nur ein Fürst wieder besessen hat: Georg II. von Meiningen. Es handelt sich hier um eine geistige Gewalt, welche die Größe zu überzeugen vermag, daß sie sich dem Ganzen zuliebe unterordne. Eine Bühne, wo dieser Kunstsinn herrscht, erhebt sich auf den Gipfelpunkt schauspielerischer Intelligenz; er geht im Angesicht des zwanzigsten Jahrhunderts mit jedem Jahre mehr verloren.

Das Genre, welchem Iffland sein Hauptinteresse schenkte, war das bürgerliche Schauspiel. Als Resultat dieser Pflege stellte sich eine natürliche Sprechweise des Berliner Nationaltheaters ein. Sie übertrug sich auch auf die hohe Tragödie. Charakteristisch z. B. war das Verfahren der Unzelmann, welche sich ihre jambischen Rollen wie Prosa, ohne Absatz der Verse schreiben ließ, damit das Auge sie nicht verführe, die rhythmischen Abteilungen als Hemmnis des natürlichen Redeflusses zu empfinden. Trotzdem war sie wie die Anderen weit entfernt von plattem Ausdruck. Was die Berliner Schauspieler dem Rhythmus zugestanden, nennt Devrient einmal schön und treffend den — Rededuft. Freilich darf man einen Brief Schillers an Körner nicht übergehen, in dem es heißt: „Madame Unzelmann spielt Maria Stuart mit Zartheit und großem Verstande, ihre Deklamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und tragischen Styl wünschen. Das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde. Das ist Ifflands Schule und es mag in Berlin allgemein Ton sein. Da wo die Natur graciös und edel ist, wie bei Mad. Un-

zelmann, mag man sich's gern gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein, wie wir schon in Leipzig bei der Vorstellung der Jungfrau gesehen haben." Wie verträgt sich dieser Vorwurf mit der Behauptung in Tiecks „Dramaturgischen Blättern", Iffland habe die Annäherung der deutschen Bühne an die französische Manier betrieben? Man sieht, wie schwer es der historischen Kritik gemacht ist, in solchen Fällen die Wahrheit zu finden. Oft geschieht es, daß selbst so vollwichtige Meinungen widersprechender Art auch nur Zufallswirkungen der flüchtigen Schauspielkunst ihre Entstehung verdanken. Auch spielt die Individualität einzelner Darsteller eine große Rolle: Ihr starker Eindruck scheint in einem Urteil die Anschauung des Ästhetikers völlig aufzuheben, und doch handelt es sich nur um die Macht der persönlichen Einwirkung. Schillers Brief wendet sich im Grunde doch nur gegen den rohen Naturalismus, er läßt der „graciösen Natur" auch in diesem Schreiben ein Recht der Äußerung. — Das zeitgenössische Urteil schließt um die Wende des Jahrhunderts viel Widersprüche in sich, weil die Rückkehr zu Lessing sich naturgemäß nicht mit einem Schlage bestimmt und klar in den Tendenzen der deutschen Bühne aussprach. So konnte es geschehen, daß Iffland von Schiller naturalistischer Bestrebungen geziehen wurde und anderseits in Tieck einen höchst einseitigen Kritiker fand, der seine Absicht, die Natur zu fördern, ganz verkannte*). Lessings „idealisierter Naturalismus" mußte sich erst wieder herausschälen. Dies geschah im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts.

Schon äußerlich beweist das reiche Repertoir, welches Iffland dem Berliner Nationaltheater schenkte, daß er die Verschmelzung des Schönen und Wahren suchte. Um die Sprache zu veredeln, gab er ebenso wie Goethe die französischen Klassiker. Shakespeare mußte dann wiederum dem Pathos ein Gegengewicht leisten, und fernerhin bot das Repertoir, welches Devrient auf das Genaueste zusammengestellt hat **), in buntem Wechsel litterarisch wichtige Erscheinungen, unter denen Z. Werners „Weihe der Kraft" und „Söhne des Thales", die Schicksalsdramen wie Müllners „Schuld" u. a. hervorragen.

---

*) Auch Tiecks „Dramaturgische Blätter", 1825/26 erschienen, greifen auf diese Zeit zurück.

**) „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", III. Bd. 289 ff.

Iffland wurde als Regisseur ein bedeutender Erzieher des damals heranwachsenden Schauspielergeschlechts. Devrient nennt die stattliche Zahl seiner Schüler*). Selbst Talente wie Fleck und die junge Düring, nachmalige Stich-Crelinger, entzogen sich seinem Einfluß nicht. — Ifflands Gastspielreisen erweiterten die Schule des idealisierten Naturalismus. Seit dem Jahre 1801 führte ihn sein Weg auch mehrmals nach Wien. Das Burgtheater, welches anfangs gegen die schnell erblühende norddeutsche Bühne zurückblieb, erhob sich seit dem Beginn dieses Jahrhunderts zu bewundernswerter Selbständigkeit des Stiles. Nirgends prägte sich seine Spaltung in den Ton der klassischen Tragödie und den bürgerlichen Ton so scharf aus wie an dieser Bühne. Der erstere nahm ein wenig mehr pathetische Färbung an als der norddeutsche Geschmack gut heißt, während der Konversationston durch Schreyvogel jene Natürlichkeit erhielt, die, wenn heut auch erreicht, mustergiltig bis auf unsere Tage geblieben ist.

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts hob die klassische Epoche der deutschen Schauspielkunst an. In dieser Zeit erreichte Lessings Werk erst seine eigentliche Bedeutung und Lebendigkeit. Vollendet hat es sich im Wirken Ifflands und Ludwig Tiecks [35]). Der Dresdener Dramaturg beschwor die Wogen des Pathos, welche die Deklamation bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts schlug. Nicht etwa, daß nach dieser Zeit alles Pathos verschwunden wäre, aber es verlor seine Stilberechtigung und tauchte nur wieder als Manier einzelner Schauspieler auf, die sich gefielen, ihre Sprache in lyrischer Empfindung schwellen zu lassen. Tieck wandte sich besonders gegen die Wiener Schule, deren Anhänger „sich in die Brust werfen, wenn sie Verse sprechen" — so heißt es in den „Dramaturgischen Blättern" **). In diesem Werk vollzieht sich die theoretische Rückkehr der deutschen Schauspielkunst zu Lessing: Tieck bekämpft die Deklamation, welche „der Kunst und Natur gleich fern stehe", und sucht die Mitte zwischen dem Idealismus und Naturalismus. Das musikalische Deklamieren widerstrebt der Wahrheit; wenn die künstlerische Behandlung der Rede ihre Natürlichkeit aufhebt, so kann von Charakter-Darstellung, von wahrer Steigerung, von Herausheben oder Fallenlassen dieser

*) „Geschichte der Schauspielkunst", III. Bd., S. 300 ff.
**) Leipzig 1825/26.

oder jener Stelle nicht mehr die Rede sein. Dagegen sagt Tieck von dem rohen Naturalisten: „Viel haben wir von diesen dürren Rednern leiden müssen, die natürlich zu sein meinen, wenn sie trivial sind und gewichtige Worte und große Gedanken gleichsam unter sich wegwerfen, immerdar den Zusammenhang zerreißen und den Sinn zerstückeln, und jede Erhebung Schwulst, und die Würde und Majestät Unnatur nennen. Jene Hochtrabenden, Schwülstigen sind oft im Drama selbst kopirt und lächerlich gemacht worden, selten nur diese Verehrer der dürftigen Natur, die es nicht weniger verdienen." Den richtigen Vortrag in der Tragödie bestimmt Tieck nach folgendem Grundsatz: „Der Rhythmus der Conversationssprache müßte wol die Basis auch des Trauerspiels sein und bleiben" — der entscheidende Satz in seiner Theorie des Vortrags! Tieck verwirft das Virtuosentum des einzelnen Künstlers und dringt mit erneuerter Entschiedenheit auf ein natürliches Zusammenspiel, worauf die echte Kunst der „Menschendarstellung" beruhe. Er mahnt von neuem an die germanische Verwandtschaft mit den Engländern und fordert ihre Nachahmung in Deutschland. „Zu der Vollendung eines deutschen Schauspielers zu gelangen, ist freilich unendlich schwerer, als ein großer französischer Tragödienspieler zu werden: sowie denn die Aufgabe auch eine viel höhere ist, ein Gedicht im Sinne Shakspeare's*) oder Goethes zu schreiben, als eine Tragödie in einer manierirten Beschränktheit." Tieck greift in die Zeit der altenglischen Schauspielkunst zurück und rühmt die Schauspieler Burbadge und Allen: „Dieses rasche, lebendige, ganz naturgemäße Spiel, dieser richtige und einfache Vortrag, der gerade nur dadurch alle Nüancen zuläßt und möglich macht, trug und hob die Produktionen Shakspeare's und seiner Zeitgenossen; in dieser Weise waren Burbadge und Allen groß, sowie späterhin Betterton, bis zu Garrick hinab." Das VI. Kapitel dieses Buches ergiebt die Thatsache, daß Tieck vom Einflusse Corneilles und Racines auf die englische Schauspielkunst nichts weiß, denn „von Betterton bis zu Garrick" herrschte die „reine" Natur nicht, sie kam in Garrick erst wieder zur Reife. Aber der Kreislauf ihrer Entwicklung findet einen treffenden Ausdruck in Tiecks Urteil über Schröders kunstgeschichtliche Mission: „Für die Bühnendarstellung gründete Schröder's Talent eine ächte deutsche

*) Tieck schreibt nicht Shakespeare.

Schule, die keine andere sein konnte, als jene oben angedeutete altenglische."

Seit der Rückkehr zu Lessing hat diese Schule im Geschmack unserer Nation untilgbare Wurzeln gefaßt.

„Kunst und Natur
Sei eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

Im Sinne dieses Spruches besteht die Lehre des Hamburger Dramaturgen fort, und zwar in der Weise, daß „Kunst" lediglich das Maß an der „Natur" bedeutet. Die deutsche Schauspielkunst hat von Lessing ihre dauernde Grundstimmung erhalten. Die einseitige Kunst des französischen Pathos so wenig wie der flache oder polternde Naturalismus sind noch als Stilgattung möglich, und die Kritik verwirft beide am einzelnen Darsteller als Manier. Der „idealisierte Naturalismus" ist der große Kunststil in Dichtung und Darstellung, zu welchem der Geschmack unserer Nation nach kurzen Epochen jeweilig „modern" genannter Richtungen immer zurückkehren wird. Diese Notwendigkeit liegt in der Natur unseres künstlerischen Empfindens, welche Tieck mit tiefer Erkenntnis schildert:

„Dies feste Bestehen auf Wahrheit und Natur, diese Freude am großartigen Schmerz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Convenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden läßt, dieses mit einem ernsten Streben zu einer ächten und tiefsinnigen Kunst, ist, in höchster Bedeutung aufgefaßt, unsere wahre deutsche Natur."

Litteratur.

Einleitung.

1) Descartes, Sur les passions de l'âme. Amsterdam 1650.

2) Locke, Essay concerning human understanding. London 1690.

Kapitel I.

1) Boileau, L'art poëtique. Paris 1674.

2) H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886. (Kap. III.)

3) H. Clairon, Mémoires. Paris 1799, 1822.

4a) Voltaire, Oeuvres. Ausgabe: Paris 1784/5, für Racine Bd. 26. S. 96.

b) H. Clairon s. o. N. 3 für Corneille.

c) Grimarest, Traité du récitatif etc. Paris 1707, für beide.

5) P. Corneille. Oeuvres diverses. Amsterdam 1740 (V. Bd.).

6) H. v. Stein s. o. N. 2. S. 25.

7) P. Corneille s. o. N. 5. Bd. V. S. 487.

8) J. L. Legaulois, Sieur de Grimarest, La vie de Molière. Paris (Amsterdam) 1705. Deutsch: Leben des weltberühmten Comödiant Molière, beschrieben von M. de Grimarest, aus dem Französischen übersetzt. Augsburg 1711.

9) Grimarest, Traité du récitatif. Paris 1707, Rotterdam 1740.

10) Nach Quérard, La France littéraire.

11) Genaueres: I. Bd. Kap. 7, 8.

12) Lemazurier, La Galerie historique des acteurs du théâtre français. Paris 1810. Bd. I. S. 39.

13) H. Lucas, Histoire philosophique et littéraire du théâtre français. Paris 1862.

14) S. o. N. 9.

Kapitel II.

1a) Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

b) S. o. Kap. I, N. 2.

c) Servaes, Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Straßburg 1887.

d) Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1888.

2) Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771: „Notiz poëtischer Neuigkeiten", I. Abschnitt: Theoretische und historische Schriften über die Dichtkunst" — Anfang.

3) Horaz, De arte poëtica.

4) Cicero, De oratore.

5) Quintilianus, Institutiones oratoriae.

6) Dubos, Dissertation sur les représentations théâtrales des anciens. Paris 1719.

7) Batteux, Les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1746. Vorwort.

8) Dubos, Les réflexions critiques sur la poësie ou la peinture. Paris 1719.

9) S. o. N. 7.

10) Batteux, Les cours de belles lettres. Paris 1747.

11) Gottscheb, Auszug aus des Herren Batteux' Schönen Künsten ꝛc. Leipzig 1754. S. 194/5.

12a) J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin 1785. I. Theil.

b) Einführung S. 38, 39, 86, 88, 153 der Edition 1844.

13) Fr. Muncker, Mendelssohn, ADB.

14) Moses Mendelssohn, Briefe die neueste Litteratur betreffend. 85. Brief, Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften, ed. G. B. Mendelssohn. Leipzig 1844. Bd. IV, 1. Theil. S. 26 ff.

15) Rémond de Sainte Albine, Le comédien. Paris 1747.

16) Marmontel, Artikel déclamation der Encyclopédie française.

17a) S. o. Kap. I, N. 2, II. Abschnitt, Kap. IV, S. 239.

b) Dortselbst S. 128 ff.

18) Erich Schmidt, Lessing und Diderot. Gegenwart 1882. N. 9—10.

19) S. o. Kap. I, N. 2, II. Abschnitt, I. Kap. S. 122.

Kapitel III.

1) S. o. Kap. I, Nr. 13, Bd. I, S. 167.

2) S. o. Kap. I, N. 8.

3) S. o. Kap. I, N. 13, Bd. I, S. 63, 64.

4) Über die Italiener in Paris schreibt J. A. J. Desboulmiers, Histoire du théâtre italien jusqu'à l'année 1769.

5) Sticotti, Garrick ou les acteurs-anglais. Paris 1769. S. 42.

6) S. o. Kap. I, N. 12, S. 406.

7) F. Lotheissen, Molière, sein Leben und seine Werke. Frankfurt a. M. 1880. S. 324 ff.

8) S. o. Kap. I, Nr. 9.

9) S. o. Kap. II, N. 12a, II. Theil, 33. Brief, S. 74 der Edition 1844.

10) S. o. Einleitung, N. 1.

11) S. o. Kap. II, N. 12, S. 38, 39, 86, 88, 153 der Edition 1844.

12) S. o. N. 11. Art. 34, 43, 112, 113.

13) Descartes, Tractatus de homine. 1660. Kap. II: quomodo moveatur haec machina.

14) Home Lord of Kames, Elements of criticism. 1762. Deutsch: Grundsätze der Kritik, her. v. J. J. Engel u. Meinhard 1772.

15) D. Hume, On the passions, 1742, gehörig z. d. Essays and treatises on several subjects.

16) Wolff, Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen. Halle 1752. § 213—19.

17) Diderot, Observations, Correspondence littéraire, ed. p. Garnier frères, Paris.

17a) S. o. N. 5.

18) S. o. Kap. II, N. 8.

19) S. o. Kap. II, N. 16.

20) S. o. Kap. I, N. 12, 13. Dazu Ch. Gueullette, La comédie française. Paris 1881.

21) Percy Fitzgerald, The Romance of the english stage. London 1874. — Doran, Annals of the english stage from Betterton to Ed. Kean. London 1887. — H. Barton Backer, The London stage from 1576 to 1888. London 1889.

22) Mad. de Staël, De l'Allemagne. Ed. Paris 1882. Kap. 27: De la déclamation. S. 326.

Kapitel IV.

1) S. o. Kap. I, N. 8. S. 44 f. und d'Hannetaire (J. N. Servandoni), Oberservation sur l'etat du comédien 1764 (war nicht aufzutreiben), nach den Editionen 1774—1801: Observations sur l'art du comédien. (Dasselbe.) Ed. 1774 S. 9 (über d'Hannetaire siehe: Quérard, Dictionaire des ouvr. anon. III. col. 614).

2) Quellen für Baron; 2 b—f für das théâtre français überhaupt.

  a) George Wink (Winck) (siehe diesen: Quérard, La France littéraire), Lettre à Mylord ××× sur Baron et Demoiselle Le Couvreur. Paris 1730.
  b) Dorat, La déclamation théatrale in den Poësies de Dorat, Genf 1777, oder in den Oeuvres choisies. Paris 1844.
  c) Lemazurier, s. o. Kap. I, N. 12.
  d) Lucas, s. o. Kap. I, N. 13.
  e) Gueullette, s. o. Kap. III, Nr. 20.
  f) Copin, Histoire des comédiens de la troupe de Molière. Paris 1886.

3) S. o. N. 2 b, chant I. Dazu J. J. Engels Mimik. Ed. 1844. II. Theil. 27. Br. S. 25.

4) Ludovico Riccoboni, Pensées sur la déclamation. Paris 1737. Francesco Riccoboni, L'art du théâtre. Paris 1750.

5) S. o. Kap. II, N. 15.

6) S. o. N. 2b.

7) S. o. N. 1.

8) S. o. Kap. III, N. 19.

9) Lemazurier, Bd. 1, S. 278 ff.

10) Dortselbst S. 47.

11) S. o. Kap. II, N. 16.

12) Quellen für die äußere Geschichte der Riccoboni:
  a) L. Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe. Paris 1740.
  b) Gottscheds Büchersaal. Leipzig 1745. Bd. I, St. 3. N. 6. S. 264 ff.
  c) Lessings Theatralische Bibliothek. Berlin 1754. II. St.
  d) S. o. Kap. III, N. 4. Bd. III, S. 241 f.
  e) Eschenburgs Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften. Berlin—Stettin 1789. Bd. III, S. 87.

13) S. o. N. 12a, S. 134 ff.

14) Genaueres über den italienischen Naturalismus: s. o. Kap. II, N. 8, S. 444 ff. und 447 f.

15) S. o. N. 12a, S. 29.

16) S. o. Kap. III, N. 4, IV. Bd. S. 216.

17) Dortselbst Bd. V, S. 468.

18) S. o. N. 12b.

18a) Dortselbst.

19) L. Riccoboni, Histoire du théâtre italien, im Anhang: Del' arte rappresentativa. 1728.

20) S. o. N. 12b, VI. Band 4. St.

21) S. o. N. 12e.

22) S. o. N. 1, S. 285.

23) S. o. Kap. III, N. 4, V. Bd. S. 496.

24) Joseph Kürschner, Die erste theatralische Akademie. Illustrirtes Musik- und Theater-Journal 1876, N. 32—39.

25) Reichards Gothaischer Theaterkalender 1779. Nachrichten von einer deutschen Schauspieler-Akademie. (Aus den Tagebüchern dieser Akademie gezogen.)

26) G. E. Lessing, Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Stuttgart 1750, IV. St. N. 1.

27) S. o. N. 12a, S. 134 f.

28) S. o. Kap. III, N. 19.

29) S. o. Kap. II, N. 11, S. 184.

30) Fr. Riccoboni, L'art du théâtre. Vorwort.

31) G. E. Lessing, Der Schauspieler nach Rémond de Sainte Albine, in den Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters (im Auszug).

32) Correspondence littéraire. Ed. Garnier frères, Paris 1877, Bd. I, S. 111 ff. u. 398.

33) J. Kürschner, Konrad Eckhofs Leben u. Wirken. Wien, Pest, Leipzig 1872.

34) H. Uhde, Conrad Eckhof, in R. Gottschalls Neuem Plutarch 1876.

35) S. o. Kap. II, N. 11, S. 184.

Kapitel V.

1) Ludwig Fulda, Die Gegner der zweiten schlesischen Schule. (Kürschners D. N. L. 39.)

2) K. v. Reinhardtstöttner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. (Jahrbuch für Münchener Geschichte III, S. 53—174.)

3) K. Trautmann: Jahrbuch für Münchener Geschichte II, S. 185—334.

4) Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus et observationibus quibusdam de arte comic. Auctore P. Francisc. Lang Societatis Jesu etc. Mon. 1727. Vergl. P. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten: Euphorion II, S. 283.

5) Fr. Ch. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin, Stettin 1784. IV. Bd. S. 560, 562, 564 ff.

6) Vgl. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863. S. 174.

7) Beyträge zu einer Schul- und Erziehungs-Geschichte in Baiern. München 1778. S. 59, 60.

8) Goethes Tagebücher. (Weimar 1887.) I, S. 149.

9) J. Bidermann, Ludi theatrales. München 1666. I. Praemonitio, S. 17. p. (††)2a.

10) J. Geffcken: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte III, S. 1 ff.

11) L. Geiger, Berlin 1688—1840. Berlin 1892. I, S. 254 ff.

12) S. o. Cap. II, N. 1 d.

13) Fr. Joh. Freiherr v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeit. Leipzig 1881.

14) J. Chr. Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst. Leipzig 1730.

15) S. o. N. 14, 2. Aufl. 1737, II. Theil, X. Hptst. § 31, S. 687 ff.

16) (Lefaucheur), Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste. Paris 1657 und öfter.

17) Hédelin abbé d'Aubignac, La pratique du théatre. Paris 1657.

18) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 286.

19) S. o. N. 14 S. 10 ff. der Ed. 1737.

20) S. o. Cap. II, N. 11, S. 197.

20a) Gottsched, [S. o. Kap II, Nr. 11 S. 197.] ... Leipz. 1754.

21) Gottsched, Ausführliche Redekunst. Leipzig 1736.

22) J. J. Bodmer, Kritische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. Bern 1743. — Zum zweiten Male abgedruckt: Leben und Thaten Der Welt berichtigten und besten Commedianten unser Zeit. Anderer Theil v. Daniel Wolffgang Meyern. 1744.

23) S. o. Cap. IV, N. 34, S. 134—135.

23a) Th. W. H. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

24) S. o. Nr. 23, S. 146.

25) S. o. Cap. II, N. 1a, S. 165.

26) S. o. Nr. 20a, S. 184.

27) Joh. v. Antoniewicz, Joh. El. Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften. D. L. D. 26, S. CLX—CLXII.

28) Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie.

29) In Gottschedꝰ Beyträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. VIII, S. 297 ff. Leipzig 1742: Chr. Mylius, Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der

Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben.

30) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 280, 283.

31) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 248.

32) Gottscheds Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poësie und Beredtsamkeit, IV, S. 466 ff. Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne.

33) S. O. N. 32, IV, S. 624—51.

34) Joh. El. Schlegels Werke, dritter Theil, herausgegeben von Joh. Heinr. Schlegeln. Kopenhagen, Leipzig. 1764. S. 83.

35) J. v. Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne 1767/69, i. d. Gesammelten Werken 1784 Bd. V, VI. der 8. Brief. Vgl. jetzt A. Sauer, Wiener Neudrucke, Bd. VII.

36) Hamburger Unterhaltungen. (Juli 1768) VI, S. 78 f.

Kapitel VI.

1a) Colley Cibber, Apology for his Life, with an historical View of the Stage during his own Time. London 1740 und 1756.

b) Aaron Hill, Essay on the art of acting. London 1745.

c) Th. Davies, Leben von David Garrick, deutsch Leipzig 1782.

d) Percy Fitzgerald, The Romance of the english stage. London 1874.

e) Dr. Doran, Annals of the english stage from Th. Betterton to Ed. Kean. London 1887.

f) Barton Baker, The London stage from 1576 to 1888. London 1888.

2) S. o. N. 1 f, I. Bd. Kap. IX.

3) S. o. N. 1 a, Kap. XVI.

4) S. o. N. 1 a, c, d, e, f.

5) S. o. N. 1 e, S. 397.

6) S. o. N. 1 c, Kap. XIII.

7) G. Chr. Lichtenberg, Briefe aus England, im „deutschen Museum" 1776 und 78.

8) S. o. N. 1 a.

9) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 75.

10) S. o. N. 1 c, II. Kap. S. 53.

11) Erich Schmidt, Lessing, II, 1. Bd. S. 76.

12) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 72.

13) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 311.

14) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 314.

15) S. o. N. 1 e, II. Bd. S. 74 und 75.

16) S. o. N. 7.

17) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 217.

18) Berlinische privileg. Staats- und gelehrte Zeitung, 76. Stück, 1754.

19) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 215.
20) S. o. N. 1 f, I. Bd. S. 216.
21) Quellen für Diderot:
 a) Mad. de Vandeul, Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de feu M. Diderot. Paris 1787.
 b) Diderot, M. Grimm u. a., Correspondence littéraire, IX. Bd., Edit. Garnier frères. Paris 1877.
 c) Rosenkranz, Diderots Leben und Werke. Leipzig 1866.
 d) Edmond Scherer, Diderot-Etude. Paris 1880.
22) S. o. Kap. IV, N. 2 b—e.
23) Poësies de Dorat, I. Bd. Genf 1777
 oder: Oeuvres choisies de M. Dorat, II. Bd. Paris 1786.
24 a) 'Discours de la poësie dramatique' (Der Familienvater).
 b) 'Dorval und ich', 3 Unterredungen (Der natürliche Sohn).
25) Noverre, am Schluß der 'Lettres sur la danse et les ballets'. Lyon 1760.
26) Paradoxe sur le comédien, Oeuvres complets de Diderot, VIII. Bd. Paris 1875. S. 398.
27) Chr. Mylius, Versuch, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sei: In G. E. Lessings Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters. 1750.
28) Bei Hempel XIX S. 714.
29) S. o. N. 21 b, S. 134 ff.
30) S. o. N. 26, Bd. VIII.
31) S. o. Kap. IV, N. 1.
32) S. o. N. 21 b, Suite et fin des observations de M. Diderot etc., M. Grimms Schlußbemerkung.

Kapitel VII.

1) Quellen zur allgemeinen Kenntnis Lessings als Dramaturgen:
 a) Gervais, Lessing als Dramaturg. Hohensteiner Programm 1858.
 b) Th. W. Dangel und G. E. Guhrauer, Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke, 2. Auflage. Berlin 1880/81.
 c) Erich Schmidt, Lessing. Berlin 1884—92.
2) S. o. Kap. V, N. 13.
3) Quellen zur allgemeinen Orientierung auf der deutschen Bühne:
 a) Chr. Aug. von Bertram, Ueber die Kochische Schauspielergesellschaft. Leipzig 1772.
 b) S. o. Kap. IV, N. 25.
 c) C. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin, Stettin 1781.
 d) Hagemeister, Dramaturgisches Wochenblatt für Berlin und Deutschland. Berlin 1792.
 e) Schütze, Hamburger Theatergeschichte. Hamburg 1794.
 f) Chr. Aug. v. Betram, Litteratur- und Theaterzeitung. Berlin 1778—84.

Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. Berlin 1785—87.

Annalen des Theaters. Berlin 1788—97.

g) Böttiger, Briefe über Schauspielkunst, Theater und Theaterwesen in Deutschland. Altona 1798.

h) Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig 1818.

i) F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Hamburg 1819 und 1823.

k) Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847,

l) Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 1848—74.

m) A. E. Brachvogel, Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. I. Theil 1877, II. Theil 1878.

n) S. o. N. 2.

o) B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder. Hamburg, Leipzig 1890/94.

p) Hans Devrient, Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Hamburg, Leipzig 1895.

4) Hempel XX_2 S. 3 f.

5) S. o. N. 1 b, I. Bd. S. 166 f.

6) Hempel XI_2 S. 853.

7) Loebell, G. E. Lessing, S. 283.

8) S. o. N. 4.

9) Theatralische Bibliothek. 1. Stück 1754.

10) Hempel XI_2 S. 851 ff.

11) S. o. N. 1 c, I. Bd. S. 268.

12) Hempel XVIII S. 272.

13) Die Gegenwart, Bd. XXI, N. 9.

14) Hempel XI_2 S. 691 ff.

15) S. o. N. 6.

16) Hempel VIII S. 197, Brief an Herrn A**.

17) Hempel XIX S. 639.

18) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 140.

19) S. o. N. 18.

20 a) Friedrich Nicolais Leben und litterarischer Nachlaß (ed. Göckingk) Berlin 1820. S. 73 ff. S. 76 Anmerkung: über die verfrühte Feier des Jubiläums.

b) S. o. N. 3 m, I. Theil, S. 165. (Der Club wurde später Freitagsclub genannt.)

21) S. o. N. 1 a.

22) S. o. N. 1 b, II. Bd. S. 99 der II. Auflage. Berlin 1881.

23) S. o. Kap. II, N. 1 d, S. 277.

24) Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes, I. Bd. 5 Stück. Leipzig 1745.

25) S. o. N. 13.

26) Neuestes aus dem Reiche des Verstandes und Witzes. Jahrgang 1751.

27) S. o. Kap. IV N. 24.

28) S. o. N. 3 p.
29) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 324 f.
30) S. o. Kap. IV, N. 12 c und N. 26.
31) S. o. Kap. IV, N. 33 und 34.
32 a) Neue Berliner Monatsschrift, XXIV. Bd. Juli 1810.
b) Moses Mendelssohns gesammelte Schriften, IV. Bd. I. Teil S. 26 ff. Leipzig 1844.
33 a) Fr. Schröter u. Rich. Thiele, Kommentierte Ausgabe der „Hamburger Dramaturgie“. Halle 1877—78.
b) W. Kosack, Materialien zu Lessings Hamburger Dramaturgie. (Herrigs Archiv 1873. 51, S. 33—78).
34) L. Eckhardt, Lessing, ein Vortrag: „Athenäum“. Hamburg 1864.

Kapitel VIII.

1) Zur allgemeinen Orientierung über Schröder: S. o. N. 3 i und o.
2) S. o. N. 3 *l*, II. Bd. Kap. 5 und 7.
3) J. Fr. Schink, Ueber Brockmanns Hamlet. Berlin 1778.
4) Aug. W. Iffland, Mannheimer Almanach für's Theater, S. 165. Berlin 1808.
4 b) S. o. N. 3 i, I. Bd. S. 337 f.
5) Aug. W. Iffland, Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen. Gotha 1785.
6 a) H. v. Schellheim, Wienerische Dramaturgie. Wien 1775.
b) Joh. Heinr. Fr. Müller, Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne. Wien 1776.
c) S. o. Kap. IV, N. 25, Fragment einer Geschichte der Wiener Schaubühne von einem Unbekannten. (Von Reichard als „genau und zuverlässig“ herausgegeben.) Gotha 1776.
d) Jos. Fr. Schink, Dramaturgische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien. Wien 1783.
e) Schlager, Ueber das alte Wiener Hoftheater. Wien 1851.
7) J. v. Sonnenfels, Selbstbiographie. Wien 1778.
Franz Kopetzky, Joseph und Franz von Sonnenfels. Wien 1882.
K. v. Görner, Der Hanswurststreit in Wien und J. von Sonnenfels. Wien 1884.
8) August Sauer, Wiener Neudrucke, N. 7. Wien 1884.
9 a) Vergl. das wörtliche Citat o. N. 3 *l*, II. Bd. S. 56 f.
b) C. Duncker, Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Direktor. Berlin 1859.
c) W. Koffka, Iffland und Dahlberg. Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen zusammengestellt. Leipzig 1865.

d) Aug. W. Iffland, Ueber meine theatralische Laufbahn, herg. v. Hugo Holstein: dtsch. Litt. D. 24. (Erster Druck Leipzig 1798.)

Zur allgemeinen Geschichte des Mannheimer National-Theaters:

O. H. v. Gemmingens, Mannheimer Dramaturgie. 1780.

Tagebuch der Mannheimer Schaubühne (herg. von Trierweiler) bespricht die Aufführungen vom 2. Okt. 1785 bis 26. Aug. 1788.

A. Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim 1879.

10) Madame de Staël, 'De l'Allemagne', Kap. 27. Paris 1810.

11) Aug. W. Ifflands Almanach für Theater und Theaterfreunde. Berlin, Jahrgang 1808, S. 34 ff., Jahrgang 1809, S. 80 ff., Jahrgang 1811, S. 1 ff., Jahrgang 1812, S. 1 ff.

12) Rheinische Beyträge zur Gelehrsamkeit, X. Heft 1781, S. 304 ff.

13) Übersetzt von Chr. H. Reichel. Koppenhagen u. Leipzig 1785.

Ferner abgedruckt in W. A. O. Reichards Theaterjournal, 10. 13. 14. 15. 22. Stück.

14) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, 32. Bd. 1. Stück, S. 99 ff. Leipzig 1786.

15) S. o. N. 11.

16) S. o. N. 9 c, S. 385.

17) Karl Schröder, J. J. Engel. Schwerin 1897.

18) W. A. O. Reichards Selbstbiographie, herg. von H. Uhde. Stuttgart 1877.

18b) R. Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779. Theatergeschichtliche Forschungen IX. Hamburg 1894.

19) Fr. Grandaur, Chronik des königlichen Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878.

20) Das Weimarische Theater. In der Goethe-Ausgabe von J. G. Cotta, 35. Bd. Leipzig 1858. S. 340.

21) Gödeke, IV. Bd. S. 509. (Max Koch.)

22) S. o. N. 21 zuerst S. 529, dann S. 519.

23) S. o. N. 20, S. 342.

24) Joh. Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, I. Theil Weimar 1837. S. 155, II. Ausgabe.

25) Briefwechsel zwischen Genast und Zelter, I. 185.

26) Zeitung für die elegante Welt, N. 13. 1833.

27) Max Martersteig, Pius Alexander Wolff. Leipzig 1879.

28) Karl von Holtei, Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Litterattur, I. Bd. Heft 1.

29) Ed. Genast, Aus dem Leben eines alten Schauspielers., Leipzig 1862.

30) Über das Zusammenwirken Goethes und Schillers handelt Ph. Manning, Idealismus und Realismus in der Schauspielkunst. Baseler Dissertation 1892.

31) S. o. N. 11, Jahrgang 1808, S. 96.

32) Friedrich von Schillers Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas. Stuttgart, Leipzig, Berlin 1892—96.

33) Göckingks Journal von und für Deutschland 1784, 2, 263.
33 b) Köster, Schiller als Dramaturg. Berlin 1891.
34) S. o. Kap. VII, N. 3 c, d, f, m.
R. Genée, Ifflands Berliner Theaterleitung. Berlin 1896.
35) Quellen für Ludwig Tieck:
Ludwig Tieck, Briefe über Shakespear (!) 1800.
L. Tieck, Das altenglische Theater. 1811.
L. Tieck, Die Anfänge des deutschen Theaters. 1817.
L. Tieck, Phantasus. Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen. Berlin 1812—17.
L. Tieck, Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne. Breslau 1825/26.
R. Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1851.
H. Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg. Brüssel 1897.

Nachträge und Berichtigungen:

1) La Mimographie ou idées d'une honnête femme pour la Réformation du Théâtre National. Amsterdam 1770.

2) A Lecture on Mimicry. Von einem Unbekannten. London 1777.

N. 1 und 2 bieten keine neuen Gesichtspunkte.

3) In Aug. W. Ifflands Almanach für Theater u. Theaterfreunde, Berlin 1807, 1808, 1809, 1811, 1812 ist noch besonders zu verweisen auf die Aufsätze: „Ueber die Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne", 1807, S. 50 ff. „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne", 1807, S. 87 ff. „Ueber den Vortrag in der höheren Tragödie", 1807, S. 139 ff. „Ueber körperliche Beredtsamkeit", 1808, S. 34 ff, Fortsetzung: 1809, S. 66 ff.

4) Ifflands theoretische Schriften wurden nach seinem Tode gesammelt: A. W. Ifflands Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde. Berlin 1815.

5) „Neue deutsche Dramaturgie". Von einem Unbekannten. Altona 1798. Bietet in ihrem theoretischen Teil nichts Neues.

6) G. Wanick, Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit. Leipzig 1897. Gottscheds Verhältnis zum deutschen Theater ist auch in diesem Werk ohne besondere Rücksicht auf die Schauspielkunst behandelt.

7) Kap. II, N. 12 a muß heißen: J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin I. Teil 1782, II. Teil 1785.

8) Kap. III, N. 14 muß heißen: Home Lord of Kames, Elements of criticism. 1762. Übersetzt von Meinhard, Grundsätze der Kritik. Hg. v. J. J. Engel u. Chr. Garve 1772.

Register.

A.

B.

C.

D.

E.

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.



Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XVI.

Arthur Stichler: Das Ifflandische Rührstück, ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.

Das Ifflandische Rührstück,

ein Beitrag

zur Geschichte der dramatischen Technik.

Von

Arthur Stiehler
Dr. phil.

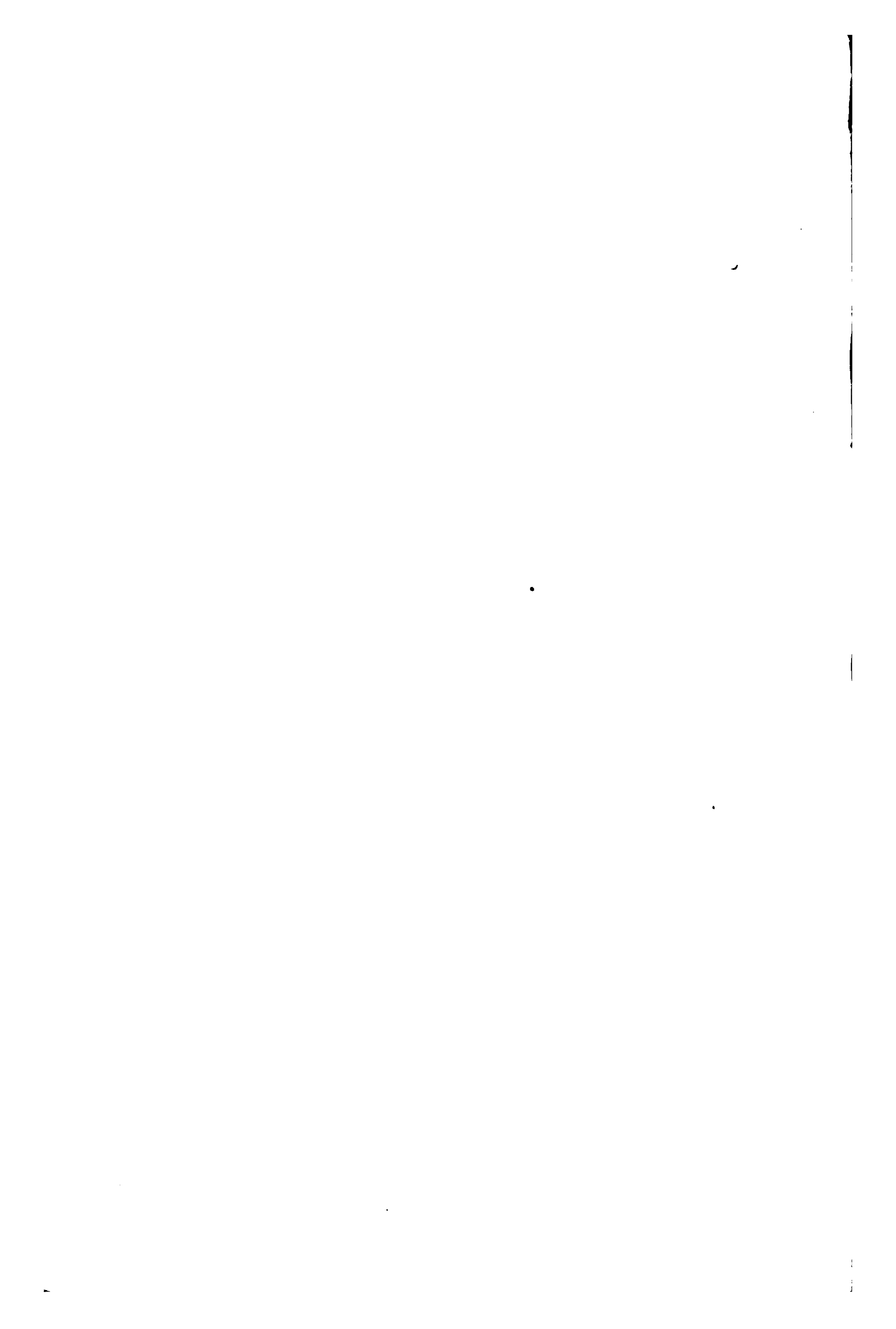
Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.

Meiner Gattin Margarethe!

„Nun — den frohen Sinn hat uns weder Geld, noch Pracht, noch Ehrenstellen — den hat uns ein gutes Weib gegeben! Darum wünscht niemanden Geld, noch Pracht, noch Ehrenstellen — wünscht jedem Biedermann ein gutes Weib!“

(Iffland, Frauenstand, V. 20.)

Inhalt.



Einleitung.

Die vorliegende Untersuchung bedeutet insofern einen Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik, als sie klarzulegen versucht, wie Iffland in seinen Dramen die Empfindsamkeit verwendet hat. Ohne Zweifel ist gerade eine genaue Betrachtung des Ifflandischen Rührstückes für die Geschichte der dramatischen Technik von Wichtigkeit.

Iffland hat die Rührung am konsequentesten und geschicktesten als Hauptmittel der dramatischen Wirkung ausgenützt. Er war persönlich ein wenig bahnbrechender, wenig schöpferischer Geist; er hatte eine Virtuosität im Übernehmen und Ausnützen fremder Erfindung. In der Zeit klassischer Höhe der deutschen Litteratur lebend, mußte er den ihm mangelnden Genius durch geschickte Ausbildung und Zusammenraffung einer engbegrenzten Beanlagung wett zu machen suchen.

Ihm, dem hervorragenden Schauspieler, galt eine augenblicklich Erfolg gebende, vielleicht sogar äußerlich zu nennende Wirkung mehr, als das Verfolgen einer als werthvoll erkannten ästhetischen Ansicht oder als ein rücksichtsloses Geltendmachen einer starken Individualität.

Seine persönlichen Erlebnisse, sowie seine eigenthümlichen Beanlagungen waren einer empfindsamen Auffassung des ihn umgebenden Lebens außerordentlich günstig.

Der schwärmerische Jüngling hatte sein herzlich ersehntes Ziel, die Schauspielkunst als Lebensberuf erwählen zu dürfen, nur durch eine natürlich mit den schmerzlichsten Empfindungen verknüpfte Flucht aus dem Vaterhause erreichen können. Sein von 1779 bis 1796 währender Aufenthalt in Mannheim wurde durch bis in sein eigenes Familien- und Berufsleben störend ein-

greifende Ereignisse getrübt. Aus seiner „Theatralischen Laufbahn" ist zu ersehen, wie fest gerade die traurigen Vorkommnisse bis in die späteren Jahre ihm in Erinnerung geblieben sind. Der Zerfall mit Dalberg bereitete ihm den größten Seelenschmerz. Auch seine Berliner Thätigkeit war erfüllt von unerfreulichen Konflikten. Der dem Fürstenhause so treu ergebene Mann mußte die Besetzung Berlins durch die Franzosen, die tiefste Erniedrigung des Vaterlandes erleben; ja selbst an der Stätte seiner Berufsthätigkeit, im Schauspielhause, schalteten die Franzosen als Herren und beeinflußten sein Repertoire. Nur mit der größten Anstrengung, ja mit heroischer Aufopferung seiner Gesundheit, hielt er die Pforten seines Schauspielhauses offen und wurde dafür, wenigstens nach seiner Auffassung, mit mehr Verleumdung als Anerkennung gelohnt. Dazu kamen die wechselnden Erfolge und Mißerfolge des Schauspielerlebens, die ihn die ganze Stufenleiter der Empfindungen, von der tiefsten Entmutigung bis zur höchsten Befriedigung und Selbstgenügsamkeit, durchleben ließen.

Auch eine besondere individuelle Neigung Ifflands zu sentimentaler Auffassung des Lebens läßt sich aus seiner „Theatralischen Laufbahn" herauslesen. „Eine wahre hinreißende Schilderung der Allmacht des Gefühles, welches jedes Gefühl erregt und führt, wohin es will" reizte ihn und überwältigte seine Seele.

Bei der Aufführung von Lessings Sara „zerfloß er in Thränen"; am Schlusse „weinte er laut und wollte nicht von der Stelle." Er las den Werther und — „war nicht mehr Meister seines Willens". Sein Leben hindurch „folgte er am liebsten der ersten starken Empfindung, nicht den Berechnungen des Verstandes". Die Inschriften auf den Grabsteinen las er zu seiner Erbauung; Totengräber waren seine guten Freunde. Seine ganze Auffassung war durchaus und nur gefühlsmäßig; er war recht eigentlich ein Kind der Empfindsamkeitsperiode.

Sein erstes Drama, Albert von Thurneisen, schrieb er 1781, 8 Jahre nach der Vollendung des Messias, 7 Jahre nach Goethes Werther, 5 Jahre nach Klingers Schauspiel „Sturm und Drang".

Für einen Geist, der von eigener innerer Fülle weniger getrieben wurde, desto besser aber fremde Erfindung zu verarbeiten verstand, war gerade 1781 ein äußerst günstiges Jahr.

Der Pietismus, anfangs eine gesunde Reaktion gegen die Orthodoxie, war in krankhafte Form von Frömmigkeit ausgeartet;

überspannte, excentrische Gefühle wurden leicht für tiefes Gemüthsleben angesehen; man gefiel sich in selbstquälerischem Subjektivismus, in unruhigem, ungesundem Streben nach Heil und Gnade; seelische Kämpfe, Gefühlskonflikte suchte man mit pedantischem Schematismus in den vorgeschriebenen Lauf des Heilsganges einzuordnen. Die ganze Zeit war gewissermaßen gefühlsmäßig abgestimmt. Ein leiser, rührender Anschlag vermochte bei Einzelnen und auch bei der Gesamtheit das ganze empfindungsvolle Gemüth in Resonanz zu bringen.

War es ein Wunder, wenn durch diese Erscheinungen auch das Theater und die dramatische Produktion beeinflußt wurde?

Wohl hatten die pietistischen Geistlichen einst den Besuch des Theaters, als zu weltlich, untersagt und dem Magister Velten das Abendmahl verweigert, aber das war jetzt anders. War doch gerade das bürgerliche Familienrührstück, zumal das in Prosa geschriebene vorzüglich geeignet, die pietistische Gefühlswühlerei, die thränende Andacht, die rührselige Empfindelei recht bis ins kleinste zerlegt, nach allen Seiten hin gedreht und gewendet, in wirkungsvollen Steigerungen aber mildem Abschluß auseinander zu legen. Der moralisirende Rührstückschreiber und der pietistische Kanzelredner hätten nicht selten ein und dasselbe Koncept benutzen können.

Eine Menge schöner Früchte wuchsen am Baume der Litteratur ihrer Reife entgegen und wer sie sorgsam auswählend zu pflücken und haushälterisch zu ordnen verstand, der konnte wohl einige Zeit für einen reichen Wirth gelten.

Richardsons tugendbesorgte Mädchen hatten ihr thränenbereites Gemüth schreibselig genug dargelegt. Vom Heiligenschein umflossen waren Klopstocks erdenentrückte Gestalten vorübergewallt; ihn selbst, den begeisterten Jüngling, hatte man von Freundschaft, Liebe und Vaterland singen hören. Die gewöhnlichste Lebensprosa war im Werther mit empfindungsvollen Augen betrachtet worden. Die Kraftgenies hatten von Originalität und Genialität drängend und stürmisch zu schwärmen gewußt und Rousseaus Ideen als Evangelium begrüßt. Martin Miller, der thränenverschwendende Siegwartdichter, hatte seine Klostergeschichte erzählt. Die Leute von 1781 hatten also „schrecklich viel gelesen".

Iffland wußte aber auch, und zwar aus unmittelbarer An-

schauung, was seine Zeitgenossen auf der Bühne schon gesehen hatten, und er fand leicht heraus, welche Gestalten ihr Gemüth zur Erregung, ihre Thränen zum Fließen brachten.

Er hatte erlebt, wie gefühlvolle Seelen von dem beweinenswerthen Schicksale der unglücklichen Sara gerührt worden waren; er hatte selbst den edelmüthigen Herrn des Hauses in Gemmingens Schauspiel: „Der Hausvater oder die Familie“ erfolgreich gespielt. Wenn auch wohl die Meinung richtig ist, daß ihm der innere Zusammenhang [1]) dieser wirkungsvollen Familienstücke einerseits mit Lillos [2]) „Kaufmann von London“ und andererseits mit Diderots „natürlichem Sohn“ und „Familienvater“ gar nicht zum Bewußtsein gekommen ist, an der Thatsache ändert das nichts, daß er der Fortsetzer einer Reihe von Familienstücken wurde, deren Wichtigkeit Christian Felix Weiße [3]) erkannt und schon Gellert [4]) — angeregt von Destouches, de la Chaussee und Marivaux — mit seiner Abhandlung „Pro comoedia commovente“ theoretisch zu erweisen versucht und mit seinen weinerlichen Lustspielen praktisch erprobt hatte.

Iffland stand auch als dichtender Schauspieler nicht allein. Friedrich Ludwig Schröder hatte in seinen Dramen „Gefahren der Verführung“, „Glück bessert Thorheit“ u. a. Diderots Einfluß auf das bürgerliche Rührstück, ähnlich wie Gemmingen [5]), erfolgreich weitergeführt.

Ifflands Dramendichtung weist kein besonderes neues Kennzeichen auf. Sie führt alle diese Einflüsse recht geschickt auf den Geschmack der Zeit spekulirend, recht angenehm der eigenen Neigung sich hingebend, mit besonders entwickelter Kenntnis dessen, was damals auf der Bühne wirksam war, zusammen. So entstand das Ifflandische Familienrührstück.

---

1) Siehe: W. Wetz, die Anfänge der bürgerl. Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts, Worms, 1885.

2) Siehe: Singer, das bürgerl. Trauerspiel in England bis zum Jahre 1800. Lpzg. Diss., 1891.

3) Siehe: Jakob Minor, „Christ. Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts. Innsbruck, 1880.

4) Vergleiche: Wold. Haynel, „Gellerts Lustspiele, ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts, 1896.

5) Cäsar Flaischlen, Otto Heinrich von Gemmingen. Mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker. Stuttgart, 1890.

Freilich war Goethes „Götz“ kettenklirrend und nicht mit leisem Finger dazwischen gefahren und auch „Nathan der Weise“ wird den Mannheimern schwerlich unbekannt geblieben sein — aber den von dorther kommenden Anregungen folgte Iffland nicht. Einmal hingen ihm diese Trauben doch zu hoch, und dann betrachtete er ja die „Schaubühne als moralische Anstalt“ [1]), wie der arme, in Mannheim um Aufnahme bittende Stuttgarter Regimentsmedikus ihm mochte glaubhaft gemacht haben, und zu einer gewaltigen, individuell gefärbten, über alltägliche Grenzen ausgreifenden Moral reichte es bei Iffland nicht. Ihm war nur das moralisch, was die Familienbande respektirte. Bei ihm durfte die hausbackene Familienmoral auf dem Höhepunkte des Dramas nur darum durchbrochen werden, damit sie die geschickte Hand des moraldocirenden Dramatikers Iffland am Schlusse wieder fein artig, mit lehrreicher Hinausweisung etwaiger unmoralischer Bösewichter in ihre Enge eindämmen konnte.

Iffland blieb bei dieser seiner ersten Dichtungsart, einige ganz unwesentliche Schwankungen ausgenommen, sein ganzes Leben lang stehen. In seinem Schaffen sind keine Perioden zu erkennen, eine innere Entwicklung spiegelt sich darin nicht wieder: er war kein Genie, kaum ein Talent.

Von 1781 bis 1814 dichtete er 3 Trauerspiele, 29 Schauspiele, 13 Lustspiele, ein Familiengemälde, ein ländliches Gespräch, einen Dialog, 2 Vorspiele und eine Posse; dazu kommen noch 11 Übersetzungen französischer Stücke. Er hat im Ganzen 63 Bühnenstücke unter seinem Namen zur Aufführung gebracht.

In manchen Jahren schrieb er erstaunlich viel: 1795 sechs, 1799 sogar sieben und 1807 wieder sechs Dramen. 33 Jahre hindurch schrieb er durchschnittlich 2 Stücke im Jahre.

Einige seiner Dramen verfaßte er auf besondere Anregung hin. Es waren „gute Monarchen“, die ihn veranlaßt hatten „gegen gewaltige Staatsumwälzungen ein Stück zu schreiben“, und der Herr Hofschauspieler Iffland war beglückt, wenn die hohen Herren seinen Werken „Aufmerksamkeit und Thränen weihten“. Wenn es ein Regierungsjubiläum oder eine Krönungsfeier oder etwas

---

[1]) Siehe: Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789. Herausgegeben von Max Martersteig. Mannheim, 1890. S. 112. ff.

Ähnliches gab, so hatte er seinen Kalender genügende Zeit vorher abgesucht, so daß der herrliche Tag nicht ohne beziehungsreiche Festvorstellung vorüber zu gehen brauchte, und die Aufgabe des Theaters schien ihm erfüllt zu sein, wenn am Abende der Vorstellung sich die Reflexe der flackernden Illuminationslämpchen in den thränenschimmernden Augen der das Theater verlassenden gerührten Vaterlandsfreunde brachen [1]). Der Wittwe seines Freundes Beil ermöglichte er dadurch ein Auftreten auf der Mannheimer Bühne, daß er das Schauspiel „die Geflüchteten" zur Aufführung brachte, worin sie ihren Schmerz um den verlorenen Gatten nur auf der Bühne ausfluten zu lassen brauchte, um als gute Schauspielerin erscheinen zu können. Wie gerührt mag Iffland gewesen sein, als die „Dame in Trauer" mit dem Gewinn des Abends in der Tasche und „dankbaren Thränen" auf den Wangen aus dem Theater schritt? Nichts schien ihm poetisch zu sein, was nicht rührend war; Alles war willkommen, was Thränen fließen machte.

Weder seine Satire noch sein Humor ist so sicher zur Ausgestaltung gelangt, als seine Rührung.

Die Ifflandische Rührung ist nicht dieselbe psychische Erscheinung wie die ernste, echte, tiefe Erschütterung der hohen Tragödie.

Wenn in der aulischen Iphigenie des Euripides der tragische Konflikt anhebt, so geschieht es dadurch, daß Agamemnon vor die Wahl gestellt wird zwischen der Preisgabe seines Vaterlandes und der Opferung seiner Tochter. Ein anderer Ausweg ist ausgeschlossen. Der Seher Kalchas hat den Göttersspruch gebracht, daß ohne Opferung der Iphigenie die Thüren Trojas nicht fallen können. An dieser Wahrheit giebt es nach antiker Anschauung keinen Zweifel; und wenn wir die Wahrheit dieses Spruches aufs neue zu Grunde legen, kommen wir auch heute noch zu demselben tragischen Konflikte. Die Opferung der Iphigenie wird im Bewußtsein des Vaters zur unabänderlichen Notwendigkeit, die zwar

---

[1]) „Friedrich von Österreich" dichtete er für die Feier der Krönung Kaiser Leopolds I., „Kokarden" auf den Wunsch desselben Fürsten, „Verbrüderung" wurde bei der Jubelfeier der fünfzigjährigen Regierung Karl Theodors, Kurfürsten von Pfalzbayern, aufgeführt, „Liebe und Wille" bei der Ankunft der Kaiserin von Rußland in Berlin und „Eichenkranz" war bestimmt für die Krönungsfeier Kaiser Franz II.

unendlich traurig, aber dadurch, daß sie auf keine Weise zu ändern ist, die erhebende Macht des unerbittlich harten Schicksals erhält, gegen die anzukämpfen für den Menschen unnütz, und der sich, wenn auch trauernd, zu fügen, nicht eine Erniedrigung, sondern eben eine Erhebung, eine Läuterung, eine Stärkung der menschlichen Würde ist[1]).

Anders bei Iffland.

In dem „Trauerspiele“ Albert von Thurneisen glaubt er auch eine tragische Wirkung erreicht zu haben.

Ein General wird in Konflikt zwischen Vaterliebe und Pflichtgefühl gebracht. Ein Offizier hat seine von ihm befehligte Feldwache verlassen, um seine Verlobte vor einer erzwungenen Heirath mit einem Ungeliebten zu bewahren. Während dieser Zeit ist die Feldwache in die Hände des Feindes gefallen. Der Kommandeur der dadurch in höchste Gefahr gerathenen Festung ist zugleich der Vater des geliebten Mädchens. Der seine Tochter zärtlich liebende Vater muß nun entweder seinen zukünftigen Schwiegersohn zum Tode des Erschießens verurteilen — dann zerstört er das Liebesglück seiner einzigen Tochter, oder er verzeiht dem jungen Manne seine Fahnenflucht — dann handelt er gegen seine militärische Pflicht. In diesem Konflikte erweist sich das militärische Pflichtgefühl als das stärkere der beiden Gefühle: der Deserteur wird zum Tode geführt.

Dieser Konflikt ist nicht tragisch, denn seine Voraussetzungen haben keine unabänderlich zwingende Gewalt. Die Gründe, aus denen das Mädchen die verhängnisvolle Zusammenkunft erbat, sind nicht zwingend; die angedrohte Verheiratung des Mädchens wäre auf eine andere Art auch zu verhindern gewesen. Der feindliche Angriff *mußte* auch nicht auf die einzige Stunde fallen, in welcher die Feldwache ohne Führer war. Iffland hat, trotz der Benennung „Trauerspiel“, auch in diesem Stücke keine wirkliche Tragödie geschrieben.

Es kommt ihm mehr auf den *Schein der Tragik*, auf die äußeren Zeichen derselben, die Thränen, den Schmerz an. Er

---

[1]) Schiller, Über die tragische Kunst: „Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vortheil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt, noch viel weniger durch einen Mangel des Verstandes, sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen“.

baut darauf, daß der Zuhörer doch nicht im Stande ist, die letzten Wurzeln des Konfliktes zu durchdenken, wenigstens nicht beim ersten Anhören; er glaubt, die Anschaulichkeit der vorgeführten Thränen und sonstigen Schmerzausbrüche werde stärker wirken, als die in der Seele des Hörers nur langsam und meist später vorgehende Prüfung des Konfliktes auf seine zwingende Gewalt. Iffland wollte wohl seine Zuhörer in die empfindungsvolle, thränenreiche Wertherstimmung versetzen, die seine Zeit nun einmal für poetisch hielt, aber der schneidende Schmerz der echten Tragödie war ihm zu unbarmherzig, zu grausam. Er milderte ihn; aber er versagte sich damit die befreiende, erlösende, reinigende Wirkung der tragischen Empfindung.

Auch bei ihm war der Brüller nie ein wirklicher Löwe.

Meistens hat die Ifflandische Rührung gar nichts mehr mit der Tragik gemein, auch nicht mehr den Schein, sondern sie besteht nur in jener gefühlsmäßigen Betrachtungsweise aller Dinge, die wir Empfindsamkeit zu nennen gewöhnt sind.

An vielen Stellen hat Iffland die Rührung noch weiter zur überwehmüthigen Rührseligkeit gesteigert.

Es ist schwer, ganz genau den Unterschied zwischen Rührung und Empfindung einerseits und Rührseligkeit und Empfindelei andererseits festzulegen, weil es dabei auf den individuellen Standpunkt des Einzelnen ankommt. Was dem Einen abgeschmackte Rührseligkeit zu sein scheint, hält ein Anderer vielleicht für eine „schöne Rührung“.

Bei den echten, wirklich rührenden Konflikten Ifflands ist wenigstens der Schein gewahrt, als wäre es tragisch oder die Erwartung wird erregt, es könnte doch noch tragisch werden; aber an den rührseligen Stellen ist auch dieser Schein nicht mehr da, sondern die Seufzer, Thränen und alle sonstigen Äußerungen des angeblichen Seelenschmerzes sind Selbstzweck geworden, sie werden fast ohne innere Begründung vorgeschrieben und unnatürlich gesteigert und übertrieben. Man weint da, wo man Ursache hätte sich zu freuen; man schwelgt in Thränen. Iffland spekulirte darauf, daß sein Publikum, welches durch die Rührung einmal weich gestimmt war, den Übergang zur Rührseligkeit nicht spüren, sondern auch diese Steigerung ins Unwahre poetisch finden werde.

Einige Stellen seiner Dramen beweisen übrigens, daß er sich eines Unterschiedes dieser Begriffe bewußt war.

In dem Schauspiele „Mündel“ (II. 8) läßt er dem Kaufmanne Drave von seiner Tochter tadelnd sagen: „Große Gefühle wurden ihr durch Empfindelei weggekränkelt“. „Empfindelei“ wird also in Gegensatz zu „großen Gefühlen“ gesetzt. Auch in seinen Regiebemerkungen unterscheidet er „empfindsam“ von „gerührt“. Natürlich mußte in der Zeit der Empfindsamkeit die Grenze zwischen Rührung und Rührseligkeit anders laufen, als in unserem Jahrhundert, das in der Sentimentalität ein künstlerisches Wirkungsmittel nicht mehr sieht. Vieles von dem, was uns bei der Lektüre vielleicht heute ein leises Lächeln abnötigt, mag zur damaligen Zeit empfindungsvoll gewirkt haben; umsomehr, als es von Schauspielern vorgeführt wurde, die sehr oft vor die Aufgabe gestellt waren, überspannte Empfindelei, an Unsinn streifende Sentimentalität möglichst glaubhaft darzustellen und in dieser Kunst — wie Iffland selbst — etwas Erkleckliches gelernt hatten. Iffland konnte noch ein ganzes Drama mit dem einzigen Gedanken rührend abstimmen, daß eine Familie durch die Umstände zur Auswanderung aus dem geliebten Vaterlande gezwungen wird. In unserer Zeit dürfte der Gedanke allein nicht genügen, ein Theaterpublikum in Rührung oder gar Rührseligkeit zu versetzen. Ähnlich ist es bei vielen Ifflandischen Rührgedanken. Es wird so auch erklärt, warum die Rührstücke Ifflands bei ihrer geschickten Abfassung doch nicht mehr auf dem Repertoire der Jetztzeit sich halten können. Seine Rührung findet bei den Kindern unseres Zeitalters zu wenig Resonanz; die Rührung war aber die große, einzige Hauptsache an Ifflands Dramen.

Wie sehr Iffland an denjenigen seiner eigenen Gestalten hing, deren rührende Wirkung er einmal erprobt hatte, deren Rührvorrat ihm aber noch nicht erschöpft schien, läßt sich aus seinen Dramencyklen erkennen.

Die gerührte Tischgesellschaft, die ihm in den „Jägern“ schon einen sehr effektvollen Thränenerfolg eingetragen hatte, führte er um einige Jahre gealtert noch einmal im „Vaterhaus“ zusammen. Nur der hartherzige Amtmann aus den „Jägern“ ist mittlerweile an den Konsequenzen seiner früheren Bösartigkeit zu Grunde gegangen. Daß sich Einiges in den beiden Stücken widerspricht, hätte mit klaren Augen drein schauenden Leuten beweisen können, daß es wahrscheinlich ursprünglich gar nicht im Plane Ifflands gelegen hatte, mehrere Dramen mit denselben

Figuren aufzubauen, aber der Hauptmasse seiner Zuschauer wurde dadurch die erwünschte Thränenfreude nicht zerstört. Es war ja so sehr rührend, wie die sanfte, hingebende, gute Friederike aus den „Jägern“ nun im „Vaterhaus“ nahe daran war, eine unglückliche Gattin zu werden.

Einen zweiten Cyklus bilden die drei Schauspiele „Verbrechen aus Ehrsucht“, „Bewußtsein“ und „Reue versöhnt“.

Der junge Ruhberg schreitet mit seinem treuen Diener Christian durch die Dramen; im ersten begeht dieser eigentlich so gutherzige Mensch einen Diebstahl, was zu Scenen thränenreichster Empfindsamkeit im Kreise seiner Familie führt; im zweiten muß er selbst die bittersten Thränen heißer Gewissensqual wegen dieser That vergießen [1]); im dritten Drama endlich wird das beleidigte Rechtsgefühl durch tägliche Reue und jammervolle Buße wieder versöhnt und der Dieb der Welt zurückgegeben, das heißt bei Iffland, zurückgeführt in die Arme seiner greisen Mutter und in die seiner ersten Geliebten.

Aus den Übersetzungen der Lustspiele von Piccard, Duval, Caigniez, Bouilly und Goldoni, welche Iffland für die Bühne schrieb, läßt sich seine Rührtechnik nicht erkennen. Hätte er diese Lustspiele wirklich „bearbeitet“, wie die Wiener Ausgabe von „Ifflands Theater“ (1843) angiebt, so wären — nach einer genauen Vergleichung der Originale mit Ifflands Bearbeitungen — Schlüsse auf die Art und Weise seiner Rührtechnik zu ziehen gewesen, aber Iffland hat diese Stücke nur übersetzt und nicht bearbeitet, was eine sorgfältige Vergleichungen bewies [2]).

---

[1]) Kaiser Joseph II. hatte nach einer Aufführung von „Verbrechen aus Ehrsucht“ gesagt: „Ich würde nicht so gelinde mit Ruhberg umgegangen sein, wie der Verfasser“. Iffland hatte Ruhberg trotz eines begangenen Diebstahles am Schlusse dieses Dramas „doch glücklich werden lassen“. Um sich von dem Verdachte zu befreien, er, der Moralbramatiker Iffland, suche einem Diebe die Sympathie des Publikums zuzuwenden, ließ ihn in dem zweiten Drama die inneren Qualen für seine That eifrigst nachfühlen. (Siehe die Vorrede zu dem Schauspiele „Bewußtsein“.)

[2]) Übrigens ließ sich dies schon aus einer Bemerkung in „Ifflands Krankheitsgeschichte, von seinem Hausarzte geschrieben“, erkennen. (Abgedruckt von K. Dunker in „Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Direktor der Berliner Bühne“, Berlin, 1859.) „Zu den Anforderungen, welche an Iffland ergingen, gehörte unter andern auch das Verlangen der französischen Behörden, daß er die damals in Paris aufgeführten kleinen Lustspiele

Es erschien als nicht zweckmäßig, Ifflands Dramen einzeln der Reihe nach zu behandeln. Bei der großen Ähnlichkeit, die dieselben untereinander aufweisen, hätte dann Vieles wiederholt werden müssen und eine Übersichtlichkeit wäre schwer zu erreichen gewesen.

Andererseits mußten auch wieder alle seine Dramen in die Untersuchung hereingezogen werden, da er ja die Rührung in allen seinen Stücken als Wirkungsmittel verwendet hat. Es mußte also eine Betrachtungsweise gewählt werden, welche die Unterscheidung in Lust-, Schau- und Trauerspiele überbrückt. —

In der Phantasie des Dramatikers gestaltet sich das Drama nur allmählich aus dem rohen Stoffe. Einzelne Gestalten, Momente, besonders ausgeprägte Konflikte treten nach und nach anschaulich hervor. Diese Stoffe und Gestalten muß die dramatische Technik und poetische Kraft des Dichters dann durch folgerichtigen Aufbau und zweckentsprechende Anordnung zu künstlerischen Gebilden umgestalten und mit Hilfe sprachlicher und scenischer Mittel dem Zuschauer vor Augen und in die Seele bringen.

Diesem poetischen Schaffen, Umbilden und Darstellen gemäß, gliedert sich die vorliegende Untersuchung in drei Hauptteile; sie erstreckt sich auf:

I. Stoffe und Gestalten,
II. Aufbau und Anordnung,
III. Scene und Sprache.

---

von Piccard und Anderen möglichst schnell auf die hiesige Bühne bringen möchte. . . . . . Ermüdet von der Tageslast . . . . . diktirte er die deutsche Übersetzung, die er sofort während des Lesens des Originales machte, einem Sekretär in die Feder, und in wenigen Nächten war mehrenteils eine solche Übersetzung vollendet und wurde unverzüglich einstudiert und gegeben." Zu einer „Bearbeitung" blieb also keine Zeit.

I. Stoffe und Gestalten.

Familienverhältnisse:

Der gerührte Familienvater.

Man könnte ganz im Allgemeinen behaupten, daß Iffland, der nun einmal die Rührung zum Prinzipe seiner dramatischen Wirkung erhob, alle Stoffe so wählte, daß sie ihm empfindsame Scenen ermöglichten, alle Gestalten so formte, daß sie rührten oder selbst gerührt waren, daß bei Iffland schlechthin Alles auf die Rührstimmung abzielt; aber man würde mit dieser Behauptung die Erkenntnis der Ifflandischen Rührtechnik nicht vertieft haben.

Viel wichtiger erscheint es, die Stoffe und Gestalten Ifflands bis ins Einzelne zu untersuchen. Erst dann lassen sich erfolgreiche Parallelen mit anderen dramatischen Autoren ziehen, erst dann lassen sich die Ahnen der Ifflandischen Rührgestalten erkennen.

Mit größter Vorliebe läßt Iffland seine Zuhörer in das Familienleben blicken; mit geringen Ausnahmen sind seine Dramen Familienstücke. Auch da, wo er einmal einen Anlauf zu etwas Weiterreichendem nimmt, wie in dem historischen Schauspiele „Friedrich von Österreich“ — Iffland nennt es „Schauspiel aus der vaterländischen Geschichte“ — ist doch die ganze Auffassung sozusagen familienhaft. Die Kaiserin Elisabeth ist weitmehr Witwe und Mutter als Regentin. Ifflands Menschen hängen immer mit tausend Banden an ihrer Familie, und es treten in seinen Stücken ganz wenige Figuren auf, die uns nicht ihre Familienverhältnisse erzählen; selbst der nur ganz episodisch auftretende Nachtwächter versäumt nicht klarzulegen, daß er für „sechs arme Würmer“ zu sorgen habe.

Sehr ausgeprägt in seinen Charakterzügen tritt uns der Ifflandische Familienvater entgegen. Diderots „père de famille“ wirkt überall nach. Iffland ist, wie es scheint, aber weniger durch das französische Original dieser Gestalt, sondern mehr durch die deutschen Nachbildungen beeinflußt worden. Er kannte dieselben aus Gemmingens [1]) „Deutschem Hausvater“, Schröders „Fähndrich“ und „Gefahren der Verführung“ und Kotzebues „Kind der Liebe“, das von 1790 an über die Bühnen ging.

Ifflands Familienvater entstammt meist dem gebildeten Mittelstande; er ist Oberförster, Rentmeister, Obersteuerkommissär, Fabrikant oder Amtmann; manchmal entnimmt er ihn auch einem gesellschaftlich etwas höher stehendem Kreise; wir lernen ihn als General, Hofrat, Geheimrat oder Präsident kennen. Eine andere Gruppe entstammt wieder einer etwas einfacheren Sphäre, wie der Kaufmann, Steuereinnehmer, Förster, Eisenhändler, Pächter, Dorfschulze. Merkwürdig oft treffen wir Juristen, auch eine Anzahl Militärs, meist pensioniert oder zur Disposition gestellt, sodaß sie Zeit haben zum Versenken in ihre gefühlvolle Innenwelt. Derartige Gestalten haben den Vorzug, daß ihnen der Dichter einerseits so viel Bildung zutrauen kann, wie zu einer empfindungsvollen Auffassung der Dinge gehört und daß ihr Bildungsstandpunkt sich andererseits so ziemlich mit dem der Hauptmasse des Theaterpublikums deckt. Selten greift Iffland über diese Grenzen hinauf oder hinunter.

Dieser Familienvater ist nun in der verschiedensten Art rührend abgetönt. Er ist gerührt über die edlen Ansichten seines Sohnes [2]); oder über sein herzliches Wesen [3]); oder er vergießt Thränen, weil der Sohn großmütig für Andere bürgt [4]). Es rührt ihn, daß die Tochter ihre verkehrte Handlungsweise bereut [5]), oder daß er eine gute Schwiegertochter bekommen soll [6]). Dann ist er wieder sehr betrübt, weil die Tochter eine gute Freundin gefunden hat, und er nun nicht mehr ihr einziger Vertrauter ist [7]). Er will die Zustimmung zur Heirat seiner Tochter nicht geben, weil er sie nach der Hochzeit nicht mehr um sich haben kann [8]).

---

[1]) Siehe: Cäsar Flaischlen, Otto Heinrich von Gemmingen mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker. Stuttgart, 1890.

[2]) Bewußtsein, V. 11. [3]) Einung, I. 11. [4]) Bewußtsein, III. 7.

[5]) Mann von Wort, V. 2. [6]) Brautwahl, I. 3.

[7]) Aussteuer, III. 10. [8]) Reue versöhnt, I. 6.

Er will dem Sohne ein Drittel seines Vermögens geben, weil er der verstorbenen Mutter Liebling war [1]); er ist traurig, weil er das Glück seines Sohnes vermutlich nicht mehr lange erleben wird [2]). Der alte, sorgenvolle Vater sucht bei seiner Tochter Trost und Hilfe [3]). Er will nur leben, wenn er seinen Söhnen nützen kann [4]); er will nur das Brot annehmen, das ihm die Hand seiner Tochter verdient hat [5]). Der alte erst mißachtete oder vergessene Vater kommt und hilft den Kindern aus der Not [6]). Er ist aus Liebe zu seinen Kindern zum Verbrecher geworden, er hat „aus ungemessener, heißer Liebe für sie gesündigt“ [7]), er „fühlt in Angst Hoffnung, Thränen, Sehnsucht, Freude — die Seligkeit, daß er Vater ist“ [8]). In rührendem Tone sagt er zu seiner Tochter: „Ich sorge immer für dich; das Unschädlichste thue ich nicht, ohne mich zu fragen: Ist das auch gut für meine Auguste? Ich schließe meine Augen nicht, ich bete erst für mein Kind — ich freue mich meines Aufstehens nicht, als nur für dich zu sorgen, an meinem Kinde Freude erleben zu können“ [9]). Mitunter tritt er auch einmal hart gegen seine Kinder auf, wie der Oberförster in den „Jägern“ oder der Fabrikant Walsing in „Reue versöhnt“; aber dann ist es nur in der auf der Bühne so wirksamen Art des „bourru bienfaisant“ Goldonis, der äußerlich poltert, dessen innere Gutmütigkeit und Weichheit aber leicht zu erkennen ist.

Die zärtliche Hausmutter.

Dem gemütvollen Hausherrn hat Iffland mit größter Vorliebe eine zärtliche Hausmutter zugesellt. Und wenn er in das Hauswesen eines Witwers blicken läßt, dann sprechen die Kinder, Enkel oder der vereinsamte Hausvater so oft, so voller Empfindung von der Verstorbenen, daß man glaubt, den Geist der Abgeschiedenen zwischen den Familienmitgliedern sitzen zu sehen.

Die Ifflandische Hausmutter ist meist eine geschäftige, gesunde, sehr zart fühlende Matrone, von nicht eben sehr hervorragender Bildung. Iffland läßt sie gern möglichst bescheiden auftreten, sodaß die Zuschauer ihr edles, frommes, empfindsames Ge-

[1]) Oheim, V. 8. [2]) Verbrechen aus Ehrsucht, IV. 3.
[3]) Erinnerung, III. 4. [4]) Herbsttag, V. 8. [5]) Erinnerung, III. 4.
[6]) Achmed und Zenide, V. 12. — Alte und neue Zeit, III. 18.
[7]) Gewissen, IV. 5. [8]) Vaterfreude, I. 3. [9]) Mündel, II. 9.

müth erst im Laufe des Stückes aus kleinen Zügen erkennen und dann gerührt sind, wenn sie die Bekanntschaft einer in Stille und Entsagung starken Frauenseele gemacht haben.

Sie bittet Gott herzlich um Schutz ihrer geliebten Tochter[1]), oder sie will lieber ihr ganzes Vermögen opfern, als das Herzensglück ihrer Tochter zerstören[2]). Unter Freudenthränen malt sie dem Sohne sein Liebesglück aus: „Dir wird ein hübsches, kluges Mädchen zu Teil. Sie bringt dir ein namhaftes Vermögen zu. Ich bin so freudig erschrocken, daß ich gleich drinnen am großen Nußbaumschranke auf die Knie niederfallen und mit zitternden Lippen ein paar Dankesworte hinauf sprechen mußte“[3]). Mit rührenden Worten beschwört sie den Verführer ihres Sohnes, ihr das Herz des Kindes doch nicht ganz zu rauben: „Bittet Gott, daß ich nicht Rache schreie über mein Kind und euch. Ihr alle, die ihr der heiligen Elternrechte spottet — unsere Verzweiflung wird den Stab unter eurer Hand wegreißen, der euch im Alter aufrecht halten soll“[4]). Sie will sich schuldlos für den diebischen Sohn verhaften lassen[5]), oder sie bittet um Befreiung des Sohnes, der wegen Baumfrevels gefangen sitzt[6]) oder um milde Behandlung des Gatten und der Kinder, von denen sie doch früher eine harte Behandlung hat erfahren müssen[7]). Bei der Konfirmation des Sohnes ist sie sehr bewegt[8]), mit ihrem Gatten gerät sie in Wortwechsel darüber, wie man am besten das Glück der Kinder fördern könnte[9]). Eine Mutter behauptet, wegen ihres Sohnes nur Freudenthränen vergossen zu haben[10]). In rührender Weise schildert Iffland, wie das Mütterchen an den fernen Sohn denkt: „Ja, wenn wir so abends dasitzen, jeder in seinem Sorgenstuhl, und der Alte liest die Kriegsnachrichten aus dem Postreiter vor, ich stricke deinem Gottfried (dem Enkel) Strümpfchen, — sage ich ihm oft — hör' auf Alter! Ich marschiere nicht mehr mit — ich denke an Anton! Gleich legt er die Zeitung weg, stützt den Kopf auf die Hand und sagt — Was er doch jetzt macht! dann sprechen wir bis tief in die Nacht von euch. — Ja, das sind unsere besten Tage“[11]).

---

[1]) Selbstbeherrschung, II. 2. [2]) Aussteuer, IV. 9.
[3]) Wohin?, III. 1. [4]) Kokarden, III. 8.
[5]) Verbrechen aus Ehrsucht, V. 15. [6]) Selbstbeherrschung, I, 5.
[7]) Alte und neue Zeit, V. 3. [8]) Vaterhaus, I. 3.
[9]) Jäger, I. 5. [10]) Selbstbeherrschung, II. 5. [11]) Vaterhaus, III. 2.

Rührendes Verhältnis zwischen Eltern und Kindern.

In ganz ähnlicher Weise hat Iffland das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern rührend ausgestaltet. In diesen Scenen wird der Dramatiker recht eigentlich zu einem Kanzelredner, der immer wieder über das Thema predigt: „Du sollst Vater und Mutter ehren, auf daß dirs wohlgehe und du lange lebest auf Erden.“

Die Großmutter im „Vaterhaus“ hält ihren Enkel aus der Stadt für einen „armen, verlorenen, kleinen blinden Heiden“, weil er sich um „das Ding“ Katechismus nicht kümmert, nach Rousseaus Programm „keinen Lehrer hat“ sondern einen Freund, mit dem er „den ganzen Tag im Garten auf der Erde liegt“ [1]).

Scharfe Konflikte zwischen Eltern und Kindern hatte Iffland des öfteren auf der Bühne gesehen, in Chr. Felix Weißes „Eduard III“, in Breithaupts „Renegat“. Ja, in Brawes „Brutus“ war dieser Konflikt sogar schon zum Vatermord gesteigert worden.

Schillers „Kanaille Franz“ hatte Iffland selbst dargestellt, und man kann noch heute in Kupfer gestochen sehen [2]), wie er in der 1. Scene des V. Aktes ruft „Rächet denn Jemand droben über den Sternen? — Nein! —“

Aber derartige gewaltige Regungen sind im Grunde genommen nicht nach Ifflands Geschmack, er bleibt auch hier bei seiner rührenden Auffassung.

Der Bräutigam will sein Mädchen plötzlich nicht heiraten, weil es zu wenig Pietät gegen seine Mutter gezeigt hat [3]), oder ein anderer Sohn will nur ein Mädchen zum Weibe nehmen, das das Leben des alten Vaters verschönern kann [4]), oder auch nur ein solches, das dem Vater und der Großmutter gefällt [5]), oder er wünscht, daß sein Mädchen wie seine Mutter werden möchte [6]). Eine Tochter bittet den Bräutigam, daß er doch ihrem Vater ein sorgenfreies Alter verschaffe [7]), während eine andere ihre Liebe dem Wunsche ihres Vaters gemäß aufopfern will [8]). Der Anblick des

---

[1]) Vaterhaus, II. 6.

[2]) Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807 von August Wilhelm Iffland. Mit 12 Kupfern, Berlin.

[3]) Alte und neue Zeit, V. 11. [4]) Verbrechen aus Ehrsucht, I. 2.

[5]) Herbsttag, III. 13. [6]) Selbstbeherrschung, II. 5.

[7]) Reue versöhnt, I. 5. [8]) Herbsttag, I. 8.

leidenden Vaters droht der Tochter das Herz zu brechen [1]). Der Sohn, der den Vater durch seinen Leichtsinn krank gemacht hat, nennt sich selbst Vatermörder [2]). Von einem verschwenderischen Sohne wird gesagt: „Ringe trägt der Mensch und sein Vater hat kein Brot", während wieder andere Kinder Alles verkaufen, nur nicht das Bild ihrer Eltern [3]). Die Söhne eines verarmten Vaters, ein Maler und ein Musiker, wollen nicht eher wieder ihrer Kunst leben, bis Vater und Mutter aus Not befreit sind [4]), denn „gute Künstler sind auch gute Söhne" [5]). Schon der Gedanke an den väterlichen Segen rührt [6]). Wenn sich Jemand irgendwo recht wohl befindet, so meint er, er befinde sich „wie bei Vater und Mutter" [7]). Der Vater, der seine Familie in der Not verlassen hat, wird doch von den Kindern hoch in Ehren gehalten [8]). Gerade die vom Vater verstoßene Tochter tröstet denselben, nachdem er selbst in's Unglück gekommen ist [9]). Der unglückliche Sohn eilt zu seiner Mutter, um von ihr Trost in seinem Unglücke zu erbitten [10]). Die Gräfin zittert vor dem Augenblicke ihrer Verlobung, weil sie dabei erinnert werden könnte, daß sie keine Mutter mehr hat [11]). Ifflands Diener haben gewöhnlich eine alte Mutter [12]) oder alte Eltern, die sie so lange unterstützen, bis sie selbst arm geworden sind [13]). Alle sind gerührt, weil die Tochter ihrer Mutter ähnlich sieht [14]). Der Sohn bittet um Verzeihung wegen der Schwächen seines Vaters [15]). Ein Sohn, dem es gut geht, erklärt, daß er alles Glück (er ist Präsident geworden) seiner Mutter zu danken habe. „Meine Mutter, meine Mutter, — so hätte ich manchmal rufen mögen, wenn eine mächtige Hand mich ergriff und im Wirbel vor mein Glück dicht mich hinführte. — Meine Mutter hat das erworben! hätte ich schreien mögen." [16]) „Ach, wie ist das so schön!" ruft die Tochter in Rührung aus, als die Mutter mit ihr zufrieden ist [17]). „Mir ist wunderbar zu Muthe. Alle Pulse zittern in mir — lachen könnte ich und weinen in demselben Augenblicke. Alles löset sich auf in dem Gefühle, mein Vater ist glück-

---

[1]) Gewissen, V. 13. [2]) Bewußtsein, II. 2. [3]) Einung, I. 12.
[4]) Künstler, IV. 15. [5]) Künstler, I. 9. [6]) Mündel, V. 16.
[7]) Hausfreunde, I. 5. [8]) Allzuscharf macht schartig, IV 12.
[9]) Advokaten, IV. 12. [10]) Selbstbeherrschung, IV. 7.
[11]) Bewußtsein, I. 9. [12]) Mündel, V. 8. [13]) Erinnerung, III. 7.
[14]) Oheim, V. 4. [15]) Bewußtsein, V. 9. [16]) Selbstbeherrschung, II. 5.
[17]) Allzuscharf macht schartig, IV. 1.

lich — und das möchte ich in die Welt hinausrufen" — erklärt eine andere Tochter[1]). „Die Schönheit der Natur lächelt nicht für den, mit dem nicht der Segen des Vaters geht" [2]).

Konflikt zwischen Eltern und Kindern.

Wohl hebt hier und da ein Konflikt zwischen Eltern und Kindern an, und wer die Art Ifflands nicht kennt, der könnte vielleicht für kurze Zeit in der Erwartung eines tragischen Ausganges dieses Konfliktes leben; aber wer sie kennt, der weiß schon voraus, daß der bärbeißig erscheinende General z. B., der seine Tochter verflucht [3]), sich nur in eine schauspielerisch recht wirksame Hitze hineinreden soll, damit er am Ende der Scene „sich entkräftet in einen Stuhl werfen" kann, und daß die Tochter am Schlusse des Stückes wieder an der Brust des Vaters liegen wird. Der Oberförster verstößt seinen einzigen Sohn nur deswegen, weil er sich weigert, die Familie, die ihn um sein Liebesglück bringen will, zu einer Festlichkeit einzuladen[4]). Der Hörer ahnt natürlich, daß daraus keine Trennung auf die Dauer entstehen kann.

Um die Gefährlichkeit der Staatsumwälzungen für die bürgerliche Familie recht rührend auf der Bühne zu veranschaulichen, hat Iffland das Trauerspiel „Die Kokarden" geschrieben. Die Eltern und ein Sohn hängen an dem geliebten Fürsten des Landes, während die anderen Kinder sich der Revolutionspartei angeschlossen haben; das wird natürlich sehr rührend. Die Tochter hat selbst die Kokarden gefertigt, welche die Menge als Zeichen des Aufruhrs trägt[5]); der Sohn kämpft gegen seinen Vater, er verfolgt ihn sogar durch die Zimmer, um ihn der revoltirenden Menge ausliefern zu können[6]); ja, er muß den eigenen gefangenen Vater bewachen, der ihn dafür aus dem allgemeinen Segen

---

[1]) Erinnerung, V. 8.

[2]) Reue versöhnt, I. 5. Ähnlich ist das Verhältnis noch: Selbstbeherrschung, II. 1. — Figaro in Deutschland, III. 6. — Erinnerung, V. 1. — Erbteil des Vaters, I. 6. und III. 2. — Bewußtsein, III. 10. — Gewissen, V. 2. — Herbsttag, IV. 2. und V. 7. — Kokarden, IV. 2. und IV. 7. — Vermächtnis, IV. 4. — Mann von Wort, III. 8.

[3]) Albert von Thurneisen, II. 9. [4]) Jäger, II. 12.

[5]) Kokarden, III. 6. [6]) Kokarden, IV. 6; III. 8.

ausschließt; die Tochter sagt sich von Vater und Mutter los [1]), während die Eltern schwören, ihrem Fürsten treu bleiben zu wollen. Aber das Alles wirkt doch nicht tragisch, denn Iffland hat die Partei der aufrührerischen Kinder so sehr in Unrecht gesetzt, daß die Zuhörer die armen Eltern nur bemitleiden, weil sie so schlimm geartete Kinder haben. Woher die feindselige Stimmung der Kinder kommt, wie innerhalb einer fürstentreuen Familie derartige Ausbünde von revolutionärer Gesinnung erzogen werden konnten, erklärt Iffland nicht. Wirklich tragisches Mitleid vermag er auch hier nicht zu erregen. Rührende Konflikte zwischen Eltern und Kindern giebt es eine ganze Anzahl, die verschiedensten Motive liegen ihnen zu Grunde [2]), aber sie werden alle versöhnlich gelöst.

Die Thatsache, daß Kinder die Fehler oder verkehrten Handlungen ihrer Eltern zuweilen erkennen, hat Iffland ebenfalls in rührender Weise dargestellt. Die Tochter tadelt die Unehrlichkeit der Mutter [3]). Ein Vater muß seinen Sohn um Verschweigen seiner unredlichen Handlungsweise bitten [4]). Gattin und Kind beobachten den Vater, wie er sein Vermögen verspielt [5]). Der Sohn muß einsehen, daß seine Eltern eine unglückliche Ehe führen [6]). Der Tochter wird der Leichtsinn ihres Vaters vorgehalten [7]).

Glückliche Ehegatten.

Gellert widmete der „glücklichen Ehe" die 25. seiner moralischen Vorlesungen; sein Carolinchen im „Loos der Lotterie" nennt die Ehe „das wichtigste Geschäfte der Welt"; sein Cleon in den

---

1) Kokarden, II. 6; IV. 4.

2) Advokaten, IV. 12. (Die Tochter will von dem Geliebten nicht lassen, den der Vater aber für einen Schurken hält). — Künstler, I. 5. (Der Vater versteht die künstlerischen Regungen seiner Söhne nicht.) — Vaterhaus, I. 5. (Konflikt, weil der Sohn kein Herz für seine Gattin hat.) — Herbsttag, V. 12. und Reue versöhnt I. 1. (Die Eltern billigen das heimliche Verlöbnis der Tochter nicht.) Mündel III. 12. (Die Tochter wirft dem Vater liederliche Haushaltung vor.) Ähnliche Stimmungen finden sich noch: Dienstpflicht, IV. 14; V. 8; Mündel, III. 12; III. 14; Gewissen, I. 1; V. 13; Alte und neue Zeit, IV. 13; III. 9; Jäger, V. 3; Advokaten, IV. 12; Verbrechen aus Ehrsucht, I. 2; I. 8; Aussteuer, IV. 8; Bewußtsein, III. 7; Vaterfreude, I. 3.

3) Reise nach der Stadt, II. 11. 4) Gewissen, III. 3.

5) Spieler, V. 20. 6) Aussteuer, IV. 5. 7) Künstler, II. 7.

„zärtlichen Schwestern" meint: „Die glücklichen Ehen sind etwas sehr Schönes". Am Schlusse aller Lustspiele Gellerts kommt eine „zärtliche" Ehe zustande und seine schwedische Gräfin erklärt: „Eine recht zufriedene Ehe bleibt nach allen Aussprüchen der Vernunft die größte Glückseligkeit des gesellschaftlichen Lebens."

Gemmingen hatte ein entzweites Ehepaar vorgeführt, welches unter süßen Thränen der „Hausvater" am Schlusse wieder aussöhnt.

Für Ifflands Programm waren „glückliche Ehegatten" höchst willkommene Gestalten; er konnte an ihnen viel „glückliche Liebe, viel Moral, viel Anspruchslosigkeit, stilles Glück" und ähnliche Rührmomente zur Veranschaulichung bringen. Er hat denn auch eine große Menge Scenen geschrieben, in denen glückliche Ehepaare die Hauptfiguren bilden. Er führt Ehegatten vor, die in rührender Zuneigung einander jeden Schmerz zu ersparen suchen [1]); die Gattin sehen wir, wie sie in zärtlicher Sorge die Rückkehr des Gatten erwartet [2]), oder wie sie zu Thränen gerührt ist, weil sie dem geliebtem Manne eine freudige Überraschung bereiten kann [3]). Nach einem Zwiste wieder vereinte Eheleute werden von ihrem alten Vater in rührender Weise aufs neue zusammengeführt, gewissermaßen noch einmal getraut, während die Kinder als Brautführer, malerisch auf beiden Seiten gruppiert, dabei stehen [4]). Sogar aus der Art, wie sich Eheleute bei kleinen Zerwürfnissen einander die Wahrheit sagen, soll man die gegenseitige rührende Liebe erkennen [5]).

Scenen heftiger Liebesleidenschaft zwischen Unverheirateten oder Scenen des ersten Liebesgeständnisses, die der deutsche Dichter sonst so gern mit allem Holden ausschmückt, oder, falls er ein Trauerspieldichter ist, auch wohl mit tragischen Verhängnissen verknüpft, hat Iffland nur selten geschrieben. Sie auf der Schaubühne darzustellen, entsprach vielleicht nicht ganz seiner Ansicht von der moralischen Verpflichtung eines Bühnenschriftstellers. Desto häufiger finden sich Liebesscenen zwischen Ehegatten, am meisten in dem Schauspiele „die Hausfreunde". Auf die Frage, ob die Hofrätin ihren Gatten liebe, antwortet sie „mit gefalteten Händen und der

[1]) Erinnerung, III. 4. [2]) Wohin? IV. 2.
[3]) Mann von Wort, II. 3. [4]) Alte und neue Zeit, V. 14.
[5]) Jäger, I, 5.

höchsten Innigkeit: Von ganzem Herzen, ja!" [1]) Schon ein herzlicher Blick des Gatten rührt die Gattin [2]). Man will einander die Thränen wegküsseu, die im Auge glänzen [3]). Der Anblick einer glücklichen Ehe wird zur Heilung und Genesung von allen Übeln empfohlen [4]). Man wünscht einem Freunde nicht Geld noch Pracht, noch Ehrenstellen, sondern „ein gutes Weib" [5]). Der alte, graubärtige Oberförster „herzt" seine Gemahlin wie ein Bräutigam [6]). Der aus einem anderen Zimmer herübertönende Klang der Stimme des Gatten entlockt der Gattin Freudenthränen [7]). Gealterte Eheleute umarmen einander, wenn sie an ihre Brautzeit denken [8]). Als „Triumpf der Empfindsamkeit" muß es aber bezeichnet werden, wenn die Frau sogar gerührt ist, weil der Mann das Bild seiner verstorbenen ersten Gattin auf der Brust trägt [9]). Eine andere Ehefrau ist unglücklich, weil ihr der Minister seine Zuneigung zu erkennen giebt; denn das könnte den Gatten betrüben [10]). Von rührender Herzlichkeit ist folgendes Liebesgeständnis einer jungen Frau: „Komm näher — reiche mir deine Hand — nicht diese — die andere — die meinen Ring trägt! (Sie faßt die Hand, schließt sie in ihre beiden Hände, sieht ihn an und sagt mit Herzlichkeit:) Es ist wunderbar, daß eine Frau verlegen werden kann, wenn sie ihrem Manne sagen will, daß sie noch verliebt in ihn ist." (Sie setzt sich schnell und stützt ihr Gesicht auf die Hand.) [11])

Der glückliche Gatte sagt zu seiner Gemahlin: „Deine Ängstlichkeit ist die Empfindung einer Braut. Wahrlich, heute empfange ich dich zum zweiten Male, deine Güte ist bewährt worden. Ginge ich nicht dem Ernste und den Thränen mit Gewalt aus dem Wege — ich könnte herzlich weinen vor lauter Freuden" [12]). Ein leichtlebiger Minister ist tief gerührt vom Anblicke des „seligen Friedens eines glücklichen Ehepaares" [13]).

---

1) Hausfreunde, I. 10; III. 10. 2) Hausfreunde, V. 16.
3) Mündel, II. 9. 4) Leichter Sinn, II. 4. 5) Frauenstand, V. 2.
6) Vaterhaus, I. 3. 7) Hausfreunde, V. 16. 8) Jäger, IV. 10.
9) Mann von Wort, V. 7. 10) Leichter Sinn, III. 4.
11) Hausfreunde, V. 16. 12) Leichter Sinn, V. 13.
13) Leichter Sinn, V. 14. Dieselbe Empfindung findet sich noch in den Scenen: Hausfreunde, V. 8. Leichter Sinn, IV. 5. Frauenstand, II. 12.

Die unglückliche Ehe.

War eine unglückliche Ehe darzustellen, so wurden natürlich auch wieder möglichst viel elegische Töne angeschlagen. Ein Hausvater „fürchtet sich vor dem Jammer der unglücklichen Mutter“ [1]), oder er glaubt, er könne der Verschwendung seiner Familie nicht Einhalt thun, „ohne das Herz der Mutter zu zerreißen“ [2]). Nach fünfundzwanzigjähriger Ehe bekennt der Vater dem Sohne, daß seine Ehe sehr unglücklich ist, und daß er wünscht, seine Gattin nie gesehen zu haben [3]), oder er erzählt dem Sohne die Geschichte seiner trübseligen Ehe als warnendes Beispiel [4]). Ein Sohn rät seiner Mutter sogar, ihre unglückliche Ehe aufzulösen [5]). Die betrübte Gattin weint, weil der Gatte nicht mehr „so ist, wie im ersten Jahre der Ehe“ [6]), oder sie vergießt Thränen, weil der Gemahl eine andere Dame „scharmant“ findet [7]). Eheleute, die sich eigentlich herzlich lieben, geraten in Zwist, weil er das Landleben liebt, während sie es haßt [8]), oder weil beide verschiedener Ansicht über Erziehung sind [9]), oder weil sie einander überhaupt nicht mehr verstehen [10]), oder weil böswillige Verleumdung sie einander entfremdet hat [11]). Die Verheiratung eines Adeligen mit einem edlen bürgerlichen Mädchen wird von der Familie des Gatten nicht anerkannt [12]). Die von ihrem Manne getrennte Frau will mit seinem Namen auf den Lippen sterben [13]). Die unglückliche Gattin bringt ihre Nächte in Thränen zu, während sie ihrem Ehemanne des Tages über keine schmerzliche Miene zeigt [14]). Der Mann, der seine Frau für untreu hält, zeigt auf seinen Trauring, um damit anzudeuten, nach welcher Seite hin er unglücklich ist [15]). Der eifersüchtige Ehemann wünscht sehnlichst, daß seine Gattin einmal aus Liebe zu ihm gerührt sein möchte und um ihn weine, „dann würde er ihr um den Hals fallen, sie küssen und auch weinen“ [16]). Der von

---

1) Verbrechen aus Ehrfurcht, V. 9.
2) Verbrechen aus Ehrfurcht, II. 11.
3) Verbrechen aus Ehrfurcht, II. 11. 4) Bewußtsein, V. 10.
5) Familie Lonau, III. 1. 6) Scheinverdienst, V. 16.
7) Fremde, II. 7. 8) Leichter Sinn, I. 4. 9) Scheinverdiest, I. 7.
10) Fremde, V. 2. 11) Fremde, IV. 15. 12) Spieler, I. 4.
13) Achmed und Zenide, V. 8.
14) Spieler, III. 3. Frauenstand, IV. 3. 15) Mann von Wort, I. 9.
16) Fremde, V. 10.

seinem Weibe nicht verstandene Mann erinnert an seinen Tod: „Kümmere dich nicht um mich, noch wie ich enden werde. Die zwei besten Theile meines Lebens sind vorüber — der arme Rest wird im Stillen verlöschen, und bald —“ [1]). Die Fürstin klagt über ihre unglückliche Ehe: „Ein Traum – ein Traum! So oft hat er mich getäuscht, so oft habe ich mich darnach gesehnt, geseufzt, gelobt, gebetet! Umsonst — er sieht meine Thränen nicht — er weiß nicht, daß, während ich meine Würde erhalte, — mein Herz zerrissen ist! Umsonst — ich bin unglücklich! Das Land wird mich verdammen. Mit Widerwillen wird man an dem Grabe der stolzen Fürstin vorübergehen – die doch so elend war“ [2]). Der Fürst klagt dagegen: „Als ich die Hand meiner Gemahlin empfing, wurde das Los geworfen — dieser Mensch soll darben an Glückseligkeit. — Standhaft habe ich ertragen, was ich vielleicht um der Sünde meiner Ahnherren willen — tragen muß. — Länger nicht mehr, das Herz meiner Gemahlin ist nicht gut!“ [3]). Der Hörer ahnt hier natürlich, daß das Unglück dieser Ehe nur in der Einbildung beruht, und daß das Drama mit Aussöhnung enden wird.

Ifflands moralische Bestrebungen sind auch daraus zu erkennen, daß er unglückliche Ehepaare weit weniger darstellt als unglückliche Liebespaare. Ehen, von Gott geschlossene Ehen, sollten auch auf der Schaubühne nur glücklich sein, während Liebesverhältnisse, wenn sie noch dazu von den Eltern nicht gebilligt wurden, möglichst wehleidig darzustellen waren. Entzweite Ehepaare söhnen sich am Ende des Dramas immer aus, sodaß eine unglückliche Ehe, die mit dauerndem Bruch endet, gar nicht in Ifflands Dramen zu finden ist.

Geschwister.

Das Verhältnis von Geschwistern zu einander hat die Dramatiker vielfach angeregt, und je nach der Zeitstimmung und der individuellen Neigung des Dichters wird es verschieden aufgefaßt. Der sanfte, menschenfreundliche Gellert führt uns zwei „zärtliche Schwestern“ vor; Schiller läßt seine „feindlichen

[1]) Mann von Wort, III. 3. [2]) Elise von Valberg, IV. 14.
[3]) Elise von Valberg, V. 9.

Brüder" in Schuld und Verhängnis versinken. Während Lessings Tempelherr seine auflodernde Liebe zu Recha wohl oder übel zu brüderlicher Zuneigung herabstimmen muß, kann sich in Goethes „Geschwistern" der „Kuß des zurückhaltenden, kalt scheinenden Bruders in den eines ewig einzig glücklichen Liebhabers" verwandeln.

Iffland hatte also für sein Verhältnis der Geschwister zu einander die verschiedensten Vorbilder.

Er sagte in der „Theatralischen Laufbahn", daß die bessere Kraft in ihm hauptsächlich durch das Vertrauen, welches ihm seine Schwester Louise immer entgegengebracht habe, gerettet und erhalten worden sei. In diesem Sinne hat er auch die Liebe von Geschwistern zu einander dargestellt, natürlich immer in Rührfärbung. Bruder und Schwester wollen ihr Unglück gemeinsam tragen [1]). Die Schwester ist betrübt, weil der Bruder ihr Geschenk, eine Stickerei, nicht beachtet [2]). Der Bruder bittet beim Abschied seinen Freund, sich der Schwester anzunehmen [3]), er will freudig sein ganzes Vermögen hingeben, damit die Reinheit der Schwester bewahrt werden könne; er erinnert daran, daß ihm die Schwester von der verstorbenen Mutter anbefohlen worden ist [4]). Die Schwester erklärt, daß sie Mutter und Bruder nie betrüben könnte [5]), oder sie bittet ihren betrübten Bruder in rührenden Worten um Mitteilung seines Kummers [6]).

Auch die „feindlichen Brüder" finden sich bei Iffland. In dem Trauerspiele „Die Kokarden" beruht die Rührstimmung zum großen Teile in der feindlichen Stellung der Brüder zu einander [7]). In dem Schauspiele „Die Mündel" wird sogar mit Brudermord gedroht, der allerdings nicht ausgeführt wird; der jüngere zweier Brüder hält seinen sehr edlen älteren Bruder das ganze Stück hindurch für einen „heimtückischen Teufel", bis er endlich am Schlusse des Dramas dessen Vorzüglichkeit einsehen muß, was ohne Vermischung von bitteren Reue- und süßen Freudenthränen nicht abgeht.

Auch Bruder und Schwester werden in Konflikt gebracht.

---

1) Selbstbeherrschung, V. 9. 2) Herbsttag, II. 6.
3) Reue versöhnt, I. 11. 4) Elise v. Valberg, II. 9.
5) Selbstbeherrschung, V. 1. 6) Erinnerung, IV. 8.
7) Kokarden, II. 2, 6, 10; IV. 7.

Im „Vermächtnis“ (III. 4) fürchtet sich die Schwester vor den „Stößen und Schlägen“ ihres Bruders, während in den „Hagestolzen“ eine bösartige ältere Schwester, die ihrem Bruder das Hauswesen versieht, im Verein mit dem Diener allerhand betrügerische Intriguen um ihren Bruder Hagestolz schlingt, der nicht zur Heirat kommen soll [1]. Dieser garstigen Mademoiselle zum Trotz heiratet dann der Herr Hofrat, der „entartete Bruder“, ein dralles Bauernmädchen.

Großelternglück.

Die Darstellung des „Großelternglückes“, wie er es nennt, konnte sich Iffland nicht entgehen lassen. Schon das Bild des Großvaters wird mit rührender Ehrerbietung behandelt [2]. Die Mutter giebt es zur Verschönerung eines Familienfeiertages einmal zum Ansehen heraus [3]. Die Hoffnung, demnächst Großvater zu werden, rührt sehr [4]. Die Großmutter hat für den Enkel die Nacht hindurch gearbeitet bis sie Augenweh bekam [5]. Ein Großvater, den man auffordert still zu sein, antwortet: „Wie kann ein Großvater leise reden, der seinen Enkel zum ersten Male springen sieht“ [6]. Der Dorfschulze wünscht seinem Landesherrn nicht neues Land noch Titel, sondern, daß er recht lange das „Großvateramt“ führen möge [7]. Der Großvater, der sich hinter einem Baum versteckt halten soll, kann sich bei den kindlichen Worten seines Enkels vor Rührung nicht mehr beherrschen und stürzt hervor [8].

Onkel, Neffen und Nichten, Vormund und Mündel.

Ein ganzes Schauspiel, „Der Oheim“, ist dem guten alten Onkel geweiht. Er macht die ganze Familie glücklich (V. 10), er sorgt wie ein Vater für die Kinder seines verstorbenen Bruders (I. 1) oder für die verlassene Geliebte seines Neffen (II. 8). Bei der Ankunft der Neffen im Hause des Onkels soll zu ihrer Be-

---

[1] Hagestolzen, III. 8. [2] Herbsttag, II. 5.
[3] Verbrechen aus Ehrsucht, II. 10. [4] Vermächtnis, I. 6.
[5] Herbsttag, II. 6. [6] Erbteil des Vaters, II. 5.
[7] Veteran, I. 5. [8] Erbteil des Vaters, II. 7.

grüßung ein empfindungsvolles Gedicht gesprochen werden (I. 2) und der Onkel ist sehr gerührt über die Teilnahme der Jünglinge an seinem Schicksale (III. 18).

Dem treuen Vormunde hat Iffland ebenfalls ein besonderes Drama, „Der Vormund“, geschrieben, und auch in anderen Stücken werden dem braven Manne Thränenopfer gebracht. „Ihr seid mein Vater, ich habe ja keinen Vater mehr“, ruft der junge Mann seinem Vormund und Wohlthäter zu [1]). Ein anderer Vormund handelt so sehr rechtschaffen, daß sein Mündel bitterlich weint, weil dieser vortreffliche Mensch nicht ihr Vater ist [2]). Den alten Vormund rührt es schon, daß der Bewerber um sein Mündel einen so vorteilhaften Eindruck macht [3]).

Die Witwe.

In Ifflands Drama „Selbstbeherrschung“ (III. 6) erklärt es ein braver junger Mann für „die erste Dignität der Welt“ Sohn einer Witwe und Bruder einer Waise zu sein, — jedenfalls war eine derartige Figur würdig, in der Welt des Ifflandischen Thränenstückes umherschreiten zu dürfen. Der deutsche Theaterfreund hat nicht nur in der Zeit der Empfindsamkeit derartigen Gestalten bethränte Lorberkränze geworfen, noch heute werden ganze Pensionate zum Beweinen der „Waise von Lowood“ geführt, und noch heute läßt Gerhart Hauptmann Meister Heinrichs Kinder das Thränenkrüglein mit dem Augenwasser ihrer Mutter erfolgreich auf der Bühne präsentiren.

Wie viel mehr mußten die Gestalten der Witwen und Waisen in jener Zeit wirken? Selbst Lessing hatte es nicht verschmäht, an einer „Dame in Trauer“ das Elend des Krieges zur sentimentalen Abtönung des Lustspieles anschaulich zu exemplificieren.

Ifflands Witwe soll immer rühren; mit der Matrone von Ephesus bei Christian Felix Weiße oder mit der modernen, pikanten und eleganten Theaterwitwe hat sie keinen Zug gemein.

In rührender Weise entschuldigt sie ihren Gatten, der sie doch ins Unglück gebracht hat [4]), oder sie giebt freiwillig ihr ganzes Vermögen hin, damit die Schuld des Verstorbenen beglichen werden

---

1) Vermächtnis, II. 11. 2) Mann von Wort, II. 5.
3) Mündel, III. 9. 4) Selbstbeherrschung, II. 3.

kann [1]). Iffland läßt die Witwe um Anstellung ihres Sohnes [2]) oder um Aufnahme ihres Kindes in die Freischule bitten [3]). Sie gönnt der armen Schwiegertochter gern einen Platz an ihrem dürftigen Tische [4]), oder sie bittet für ihren Sohn um die Hand der Geliebten, einer Tochter aus vornehmen Hause [5]). Iffland steigert die Rührkraft dieser Figur noch dadurch, daß er ihr eine ungerechte Behandlung zu Teil werden läßt. Die arme, einsame Witwe wird erst nach drei Jahren von den Verwandten ihres verstorbenen Mannes aufgesucht [6]); die edle, gebildete aber arme Witwe wird von hochnäsigen, eingebildeten Leuten Bettelfrau genannt [7]), sie muß ihr letztes Geld einem Bedienten geben, um zu einer Audienz beim Kanzler zugelassen zu werden [8]). Mit rührender Stimme ruft die Witwe einer glücklichen Gattin zu: „Gott lasse sie nicht Witwe werden“ [9]). Auch die Königin von Ungarn wird als hilflose Witwe vorgeführt [10]). Mit rührenden Worten erzählt eine Witwe ihren Kindern von ihrem Schicksale: „Ich hatte nichts, wovon ich euch ein Spielwerk kaufen konnte, als euer Vater begraben war; ich sah euch beide an, legte meine Hände wohlgemuth auf eure lockigen Häupter, zog euch dicht an mich, hielt euch fest in meinen Armen und fand, daß ich eine köstliche Erbschaft zu verwalten hatte [11]).

Waisen.

Ifflands Waisen sind meist junge Mädchen, zarte gutherzige Geschöpfe, die in Wehmut zerfließen und mit sanften, melancholischen Vergißmeinnichtaugen um ihre Eltern weinen.

Die im Hause des Archivars Lestang aufgenommene Julie [12]) schildert ihre Stimmung mit folgenden Worten: „Wenn ich unter meinen Freunden recht lustig bin, erzähle, singe oder wir spielen Sprüchwörter — so ist mir auf einmal so zu Mute, als dürfte ich nicht so laut lachen, so stark singen und so lustig sein wie

---

[1]) Selbstbeherrschung, II. 2.
[2]) Höhen, I. 3. [3]) Mündel, III. 2.
[4]) Selbstbeherrschung, II. 2. [5]) Scheinverdienst, IV. 13.
[6]) Selbstbeherrschung, II. 3. [7]) Selbstbeherrschung, III. 5.
[8]) Mündel, III. 1. [9]) Geflüchtete, V. 23.
[10]) Friedrich v. Österreich, I. 5. [11]) Selbstbeherrschung, V. 9.
[12]) Mann von Wort, II. 5.

meine Gespielinnen. Dann reiße ich ein Fenster auf, lege mich weit hinaus und möchte laut in die Welt hinausrufen — Vater!" Sie will, wenn man nicht endlich ihren Vater aufsucht, Wohlleben und Reichthümer verlassen und unter Fremden dienen (IV. 1), was mehr rührend als logisch ist. Iffland hat diese Figur dadurch noch rührender gestaltet, daß er sie, die edle brave Waise, in Abhängigkeit von unedlen Menschen bringt [1]) und sie hart wie einen Dienstboten behandeln läßt [2]), oder sie muß die Launen ihrer Wohlthäter ertragen und wird in einer Art Sclaverei gehalten [3]). Mitleidige Menschen führen Prozeß, um armen Waisen zu ihrem Vermögen zu verhelfen, um welches sie betrogen werden sollen [4]). Ein Rechtsanwalt nennt sich selbst „einen mit Sinn und Recht bewaffneten alten Knecht für Rache schreiendes Waisenrecht" [5]). Dem Fürsten soll von dem „Geschrei unterdrückter Waisen" erzählt werden, um ihn von der schändlichen Handlungsweise seines Kanzlers zu überzeugen [6]). „Unglückliche Waisen, deren Rechte und Freuden man niederschwelgt, harren auf den letzten Seufzer ihres Landesherrn" [7]). Ein edler Fürst will „die Sünde, eine Waise zu berauben," nicht auf sein Gewissen laden [8]). Seufzend ruft das verwaiste Mädchen: „Ich will fort aus der Welt. (Mit gefalteten Händen aufblickend.) Mein Wille war rein und lauter mein Herz! Guter seliger — seliger Vater! Blicke freundlich auf mich herab und sei mein Schutzgeist — ich habe dein Andenken nicht entehrt. Verklärter Dulder — zeige du mir das Land, wohin ich gehen soll!" [9]).

Lessings Mellefont sucht seine Sara dadurch zu rühren und — verführen, daß er ihr erzählt, er habe sehr jung verlernt, die süßen Namen Vater und Mutter zu sprechen, da er verwaist sei (IV. 1). In ähnlicher Art erwerben sich auch bei Iffland junge Männer Mitleid und Zuneigung [10]). Ein Reitknecht, der seine Lebensgeschichte erzählt, ist natürlich ein verwaistes Soldaten-

---

[1]) Höhen, IV. 4. [2]) Höhen, II. 5. 6. [3]) Höhen, I. 5.
[4]) Advokaten, I. 4. [5]) Advokaten, III. 5. [6]) Mündel, IV. 19.
[7]) Figaro, V. 17. [8]) Friedrich von Österreich.
[9]) Höhen, IV. 4. Verwaiste Mädchen werden noch in folgenden Scenen erwähnt oder vorgeführt: Vermächtnis, II. 3. Bewußtsein, I. 9. Mann von Wort, I. 2.
[10]) Aussteuer, II. 2. Vermächtnis, II. 11.

kind, das unter fremden Menschen aufgewachsen ist[1]). Von „verwaisten Bettlerkindern“ spricht Iffland gern[2]). Der König Ladislaus Posthumus von Ungarn, noch ein zartes Kindchen, muß auch noch seine Mutter zur Steigerung der Rührung verlieren[3]).

Kinderscenen.

Kinderscenen waren in der Litteratur des vorigen Jahrhunderts nichts Seltenes.

In Chr. Felix Weißes „Amalia“ wird das Kind eines ungetreuen Liebhabers zur Rührung vorgeführt ganz ähnlich wie in Lessings „Sara“. Im Ritterdrama finden sich ebenfalls eine Anzahl Kinder, für die Goethes „Karl“ im Götz das Vorbild war. Die Kinderscenen in den Dramen der Sturm und Drangperiode sind von Gerstenbergs[4]) Kindern im „Ugolino“ und von Goethes Kindern im „Werther“ abhängig.

In Gemmingens „Hausvater“ und Kotzebues „Menschenhaß und Reue“ wird die Versöhnung getrennter Gatten durch die Kinder herbeigeführt. Goethes „Stella“ weint, wenn sie ein Kind sieht, und doch muß ihr gerade aus kindlichem Munde das „schreckliche Geheimnis“, daß der Geliebte schon verheiratet ist, angedeutet werden. Auch die Schlittenfahrten und Tanzvergnügen in Millers „Siegwart“ werden gern durch in den Weg laufende Kinder mit Sentimentalitäten verbrämt. Kinder wischen dem weinenden Siegwart mitleidig die Thränen ab, was diesem eine neue Thränenflut abnötigt, sodaß „der Thränenborn ihm zur Quelle der Wollust“ wird.

Dieser Menge von Anregungen konnte Iffland nicht widerstehen. Er hat das Kind und kindliches Wesen mit bewußter Berechnung gern in Gegensatz zu Intriguenhaftem, zu Schrecklichem gebracht und so die Wirkung gesteigert. Teils hat er wirkliche Kinderscenen[5]) in den Bau der Dramen gefügt, teils hat er auch durch Erwähnung von Kindern rührend zu wirken versucht. Das-

---

1) Vormund, II. 8. 2) Oheim, I. 1.
3) Friedrich v. Österreich, III. 10.
4) Siehe: R. M. Werner in d. Zs. f. östr. Gymnasien 1879. S. 280. ff.
5) Hagestolz, IV. 1. Frauenstand, V. 20. Vaterhaus, II. 6.

Kind wird als „guter Engel der Freundschaft“ zur Versöhnung Entzweiter gesendet [1]), es bringt seinem Vater einen Blumenstrauß aus seinem eigenen kleinen Gärtchen [2]). Alle sind gerührt, als es sich für den Geburtstag des Vaters mühselig eine kleine Rede einstudiert und wieder sind Alle gerührt, als es im wichtigen Momente in dieser Rede stecken bleibt [3]). Die Anhänglichkeit armer Kinder an den verkauften Hammel wird veranschaulicht [4]). Das Kind will für seinen alten lieben Onkel arbeiten [5]), oder es bittet um Barmherzigkeit für seinen Vater, einen gewissenlosen Spieler [6]). Thränen eines Kindes werden eine „mächtige Sprache“ genannt [7]); seine naiven Fragen [8]) oder seine Teilnahme am Unglück sollen Rührung erwecken [9]). In der Revolution reißen Kinder das Pflaster auf [10]). Ein darbender Mensch ist bei Iffland fast immer ein Familienvater und hat möglichst viele „arme Würmer“ [11]). Kinder klagen, daß sie so lange nichts gegessen haben und fragen jammernd, ob das letzte Brot nun auch noch verkauft werden soll [12]). Die Königin benützt die Hilflosigkeit ihres Kindes, des zukünftigen Königs, um die Großen des Reiches zu rühren: „Kommt, — daß ich euch meinen Sohn, euren angeborenen Herrn, zeige. — Er weiß nicht, daß er in diesem Augenblicke zwei Kronen verlieren kann! Freundlich wird er aus seiner Wiege euch anlächeln. — Gute Männer — laßt es für eine Rede vom Throne gelten! Reicht ihm eure Hand; er wird sie hastig an sein Herz ziehen! O, er wird eine sehr mächtige Beredsamkeit haben! Wer von euch Vater ist, muß sie verstehen. Kommt“ [13]). Dasselbe königliche Kind wird im Steckbett auf der Flucht vor seinen Verfolgern über die Bühne getragen (I. 22). Die rührende Hilflosigkeit dieses fürstlichen Kindes wird noch weiter sehr wirkungsvoll geschildert: „Ja, es ist niemand so wild, so rauh, so hart und grausam, der nicht bewegt wird, wenn er einen unglücklichen König sieht. Dieser aber, der hier leidet, kann ja nur lallen. Er kennt seine Leiden nicht und kann sie auch seines zarten Alters halber nicht sagen. Wo er bitterlich weinen sollte, bricht er in kindliches Lächeln aus.

---

[1]) Frauenstand, III. 12; IV. 8. 9. [2]) Erbteil des Vaters, I. 8.
[3]) Spieler, I. 5. 6. [4]) Hagestolze, IV. 1. [5]) Vermächtnis, IV. 4.
[6]) Spieler, II. 13. [7]) Friedrich v. Österreich, I. 5.
[8]) Erbteil des Vaters, III. 1. [9]) Erbteil des Vaters, IV. 15.
[10]) Kokarden, III. 7. [11]) Gewissen, I. 3. [12]) Hagestolze, IV. 1.
[13]) Friedrich v. Österreich, I. 15.

Er hat keinen Vater mehr — wir wollen seine Mutter begraben, er weiß es nicht. Man will ihm seine Reiche nehmen, ich schließe ihn in meine Arme — und vier Völker führen ihre Heere und ihr Geschütz gegen mich und ihn — er wird lächeln und seine Händchen werden um meinen Nacken spielen. Bricht das euer Herz nicht — so geht, verlaßt ihn und mich — Gott wird Hilfe senden" (III. 13).

Auch das verlorene Kind, nach dem der Vater in die Welt geht es zu suchen, wird als Rührfigur verwendet [1]). Man spricht von „Kinder verspielen und Töchter vermarchandieren" [2]). Ein sechsjähriger Knabe ruft weinend: „Wollen sie mich verkaufen, Großpapa? Ich habe ihnen ja nichts zu Leide gethan; bitte Großpapa, verkaufen sie mich nicht. Bitte, bitte!" [3]). Ein Kind plaudert in rührender Offenheit die verbrecherischen Pläne seiner Mutter aus [4]), oder es erzählt in naiver Weise die Botschaft, daß der Onkel sich in den Kopf geschossen habe und bittet den Fürsten, der ja der Vater des Landes sei, daß er dem Unglücklichen helfe [5]). Die einfachen Worte eines Kindes haben zuweilen eine tiefernste Nebenbedeutung [6]). Die naiven Fragen eines Kindes (Was der Großvater im ganzen Hause ist, das ist der Fürst im Lande?) werden als Rührmotiv ausgenützt [7]).

Wie Werther die Stätten seiner Kindheit schmerzlich bewegt wiedersieht und im „Siegwart" Erwachsene mit elegischen Gefühlen nach ihrer Kindheit zurückverlangen, so hat auch Iffland die Erinnerung an die Kindheit in den Dienst der Rührung gestellt. „Es zerreißt die Seele, wenn die Stimme eines guten Vaters die Bilder der Kindheit uns zurückruft" [8]). Der Vater hat das Spielzeug seines nun erwachsenen Sohnes sorgfältig seit dessen Kindheit aufbewahrt [9]).

Iffland hat rührende Naivität, um sie noch öfter verwenden zu können, auch Erwachsenen, meist Mädchen, in den Mund gelegt, von deren Lippen nun Manches doppelt rührend wirkt. Das einfache, naive Wort eines kindlich empfindenden Mädchens wird

---

1) Erinnerung, III. 6; IV. 11. 2) Aussteuer, V. 5.
3) Erbteil des Vaters, IV. 15. 4) Vermächtnis, III. 4.
5) Dienstpflicht, V. 15. 6) Dienstpflicht, IV. 11.
7) Dienstpflicht, II. 6. 8) Kokarden, II. 10.
9) Vaterhaus, II. 5.

in Gegensatz gebracht zu Intrigue, Wortgeplänkel und Witz[1]). Das Bauernmädchen glaubt, daß es auf jeden Fall einen „Mann kriegt", weil es ihr die verstorbene Mutter versprochen hat[2]). Wie Goethe seinem Gretchen im „Faust" und seinem Klärchen im „Egmont", so läßt auch Iffland die kindliche Freude eines Mädchens beim Anblicke von Schmucksachen und schönen Kleidern recht rührend aussprechen[3]). Ein kindlich fühlendes Mädchen redet in offener, ehrlicher, rührender Weise mit seinem Fürsten[4]). Die weibliche Hilflosigkeit, die nichts kann, als weinen, wird geschildert[5]). Der alte, kindisch gewordene Onkel giebt seinen wertvollsten Besitz, eine gefangene Spinne, her, damit er nicht aus dem Hause gejagt werde[6]). Ein ehrliches kindliches Versprechen wird für besser als ein Eid erklärt[7]). Die Furcht eines unschuldigen Mädchens vor einem bösen Amtmanne wird anschaulich dargestellt[8]). Es soll kindlich-rührend wirken, wenn die Braut nach der Verlobung fragt, ob sie den Bräutigam küssen dürfe[9]).

Die Liebe als Rührmotiv:

Das Liebesgeständnis.

Gellert nennt in den „zärtlichen Schwestern" (I. 6) die Freundschaft das „frohe Vergnügen" der Menschen, während die Liebe als „trauriges Vergnügen" bezeichnet wird. Miller weihte der Veranschaulichung dieses traurigen Vergnügens seinen zweibändigen Siegwartroman. Seine empfindungsvollen jungen Männer schmachten am Tage und seufzen des Nachts, und einer seiner empfindsamsten Wünsche war, alle beweinten Nachtgedanken „auf einmal hören zu können, die aus jugendlichen Seelen in einer Mitternacht zum Himmel aufsteigen".

Bei Iffland läßt sich ganz deutlich das Bestreben erkennen,

---

1) Mann von Wort, IV. 3; Vermächtnis, II. 5.
2) Hagestolze, IV. 14. 3) Advokaten, II. 7.
4) Elise von Valberg, IV. 14. 5) Kokarden, I. 1.
6) Mann von Wort, V. 3. 7) Gewissen, III. 3.
8) Vermächtnis, IV. 2. 9) Hagestolze, V. 18.

alle Darstellungen von Liebesangelegenheiten in der Ehe recht glücklich zu färben, recht begehrenswert erscheinen zu lassen, während er die Liebe Unverheirateter recht gern mit irgend welchen trüben Tönen abstimmt; sein moralisches Thema, über das er Rührscenen predigt, lautet: „Willst du glücklich lieben, so heirate."

Der Scene in welcher die Liebenden einander ihre Neigung gestehen, hat Iffland fast immer eine rührende Zugabe beigefügt [1]). Die Aussprache des Jawortes kann nicht ohne Rührung geschehen [2]). Das Mädchen weint, als sie merkt, daß sich der Bewerber zum Heiratsantrage anschickt. Der Liebhaber sagt darauf: „Sie weinen? — Es befremdet mich nicht. Ich finde es so natürlich, daß eine Frage, deren Antwort für eine Lebenszeit entscheidet — Sie erschüttern muß" [3]). Auch der Bauernbursche weint in Rührung, als ihm der Schwiegervater die Geliebte zuführt [4]). Weil sich die Tochter verlobt hat, „könnte der Vater weinen wie ein Kind" [5]). Das Seufzen und Weinen wird als Beweis der Liebe eines Mädchens angesehen [6]).

Auch der Verkehr zwischen Liebenden ist selten als eine kräftige, freudige Liebesleidenschaft geschildert [7]), sondern die Liebenden sind immer bereit, ihre gegenseitige Zuneigung durch „feuchte Augen" zu beweisen; eine bethränte Rose könnte das Symbol der Ifflandischen Liebesauffassung sein.

Der Bräutigam schickt seiner Braut eine Rose mit der Widmung: „Diese Blume wuchs, als deine Thräne um Menschenelend fiel" [8]). Vor Tagesanbruch eilt das Mädchen in den Garten und pflückt Blumen für ihren Geliebten, was diesen umsomehr rührt, da er gern lange schläft [9]). Während das Mädchen dem Geliebten zu Gefallen allen Ansprüchen auf Reichtum und gesellschaftliche Stellung entsagt [10]), verzichtet der Liebhaber auf die Mitgift, weil er beweisen will, daß er nur die Persönlichkeit des Mädchens besitzen möchte [11]). Das Mädchen weint vor Rührung, weil der Ge-

[1]) Vormund, IV. 9. u. Oheim, II. 15. [2]) Dienstpflicht, III. 10.
[3]) Vormund, IV. 9. [4]) Veteran, I. 4. [5]) Oheim, V. 8.
[6]) Vormund, II. 2.
[7]) nur: Selbstbeherrschung, II. 5 und Höhen, III. 4.
[8]) Elise v. Valberg, I. 13. [9]) Hagestolze, V. 2.
[10]) Advokaten, IV. 9. Wohin, II. 8; III. 5. „Ich möchte sein Reisegerät ihm tragen, wenn ich ihm die Last seiner Seele nicht leichter machen kann."
[11]) Advokaten, IV. 5. Oheim, IV. 7.

liebte ein „S“ von Brillanten (Sophie) auf der Brust trägt [1]). Der Liebhaber ist gerührt, weil sich die Geliebte über sein Kommen freut [2]). Das Mädchen ist gerührt, weil der Liebhaber zwei Jahre lang die Liebe zu ihr als Geheimnis bewahrt hat [3]), oder sie ist betrübt, weil der Geliebte ihr nicht „Gute Nacht“ gesagt hat [4]). Weil der Geliebte dem Mädchen gestern so gut vorgekommen ist, möchte es heute recht oft weinen [5]). Erwachsene Kinder sind sogar gerührt, weil der Vater zum zweiten Male heiraten will [6]). Folgende Sätze aus einer Liebesscene zwischen Karl und Henriette können Ifflands Darstellungsweise illustriren [7]):

Henriette: „Ach Karl! Wenn dann deine Seele aus der Flöte athmet — dann vernehme ich eine eigene, hohe Sprache! so wunderbar tönt dann die Zukunft mir entgegen, daß mein beklommenes Herz Thränen mir in die Augen bringt.“ Karl: (gerührt) „Das ist die Liebe“. Henriette: „Ja diese Thränen sind so süß, es ist mir so wohl dabei; ich danke sie dir innig — sieh — jetzt in dieser Thräne zittert und wankt deine liebe Gestalt vor mir — nein — so kann Karl nie wanken.“ Karl: „Nimmer — o — nimmermehr!“ Henriette: (seufzt) „Wenn du so schwinden könntest, wie deine Gestalt jetzt schwindet vor meinem Blick, da aus dem bangen Herzen eine volle Thräne mir ins Auge steigt! — Karl! wer würde mich in meinem Jammer verstehen und dulden? Wer würde mit dieser Thränenmitgabe mich aufnehmen? Vergiß das nicht!“

Ähnliche Scenen finden sich öfter bei Iffland [8]).

Wie sehr die Menschen des 18. Jahrhunderts von Ähnlichem gerührt werden konnten, sieht man aus nachstehenden Zeilen einer Recension über Weißes „Romeo und Julia“: „Eine Zärtlichkeit, die Alles übertrifft, was ich gelesen, ist in dem Auftritte zwischen Julia und ihrer Mutter; über den ersten Teil des dritten Aktes kann ich nichts hinschreiben, und ich glaube nicht, daß es irgend ein Recensent kann, der noch ein Herz hat, welches fühlt. So bewegt bin ich, daß ich bald mit dem Romeo an den Sarg seiner Geliebten hinsinke, bald mit dieser den Degen des Erblaßten fasse und wenigstens den Tod Beider empfinde“ [9]).

---

1) Selbstbeherrschung, II. 1. 2) Elise v. Valberg, I. 7.
3) Erinnerung, V. 1. 4) Hagestolze, V. 15.
5) Hagestolze, V. 15. 6) Oheim, III. 18. 7) Künstler, II. 9.
8) Figaro, II, 6. Elise v. Valberg, V. 3.
9) Klotzsche, Bibliothek, erster Band, 4. St.

Unglückliche Liebe.

Wenn in den ersten Scenen eines Ifflandischeu Stückes ein junges Paar sich recht vergnüglich seiner jungen Liebe erfreut, so kann man sicher sein, daß das nicht lange dauern wird. Sehr bald stellt sich ein Störenfried ein und die Sache fängt an, rührend zu werden. „Die süß vertändelten Sommertage sind zu Ende", es beginnt das schmachtende Verzücken; er schickt Vergißmeinnichtchen und sie sitzt in der Jelängerjelieberlaube auf der Rasenbank im Mondlichte; Thränentropfen fallen und manches schmelzende „Ach" entringt sich den zuckenden Mädchenlippen.

Sehr gern hat Iffland böse Verwandte in das Drama eingefügt, die das Glück der Liebenden stören. Er fand dies Motiv wirksam ausgestaltet in Rousseaus „nouvelle Héloïse". Auch in dem rührenden Lustspiele „List über List" von Christian Felix Weiße wird Karoline, als sie sich gegen ihre Heirat sträubt, mit dem Fluche der Mutter bedroht. Im „Siegwart" wird Marianne vom Vater geschlagen, mit Füßen getreten — dieser Vater war Hofrat und Universitätsprofessor — und endlich ins Kloster gezwungen, während die Mutter ihre Tochter unter Thränen bittet, doch den ungeliebten Mann zu heiraten.

Bei Iffland ist es meist der Vater, der seine Einwilligung versagt. Er spricht sich gegen die Heirat seiner Tochter aus, weil er einen anderen Schwiegersohn bereit hat [1]), oder weil er sich gekränkt fühlt, daß das Mädchen ohne sein Wissen dem jungen Manne ihr Jawort gegeben hat [2]), oder er glaubt, er könnte in seiner angenehmen Ruhe gestört werden, falls die Tochter unglücklich wird [3]). Der Tochter, die nicht nach des Vaters Willen liebt, wird mit Enterbung gedroht [4]), oder sie wird eingesperrt [5]). Lichtenberg konnte sich keinen deutschen Roman bis auf die dritte Seite denken, in dem es nicht Klöster giebt, „wo man ein verliebtes Paar unterbringen kann." Das hatte Iffland natürlich auch als sehr wirksam herausgefunden. Nur dem Vater zu Gefallen giebt das Mädchen dem Ungeliebten ihr Jawort, was sie dann bitter bereut [6]), oder sie muß einen Ungeliebten heiraten, weil der Vater diesem

---

1) Wohin, II. 6. 2) Vormund, I. 16. 3) Wohin, I. 4.
4) Erinnerung, V. 4. 5) Erinnerung, IV. 2.
6) Albert v. Thurneisen, I. 9.

5000 Thaler schuldig ist [1]). Mit rührenden Worten suchen manchmal mitleidige Seelen den harten Vater umzustimmen. „Wenn Eure Tochter sichs zu Herzen nimmt und sich abzehrt, Ihr dann dem Dinge alle Tage zusehen müßt, glaubt mir, das wird Euch bei jeder Suppe das Wasser in die Augen bringen" [2]). Gewöhnlich giebt der Vater dann, wenn der 4. Akt vorüber ist, seine Zustimmung und es folgt eine echt Ifflandische Schlußgruppe, wenn die Tochter dann ihrem „guten, lieben — lieben Vater" knieend, weinend, schluchzend, händeaufhebend, voll innigen Glückesdankt, daß er „so gut mit ihr ist" [3]).

Selten ist die Mutter jene Person, die dem Liebesglück der Tochter widerstrebt oder ihr einen Ungeliebten aufzwingt [4]). Da sie glaubt, der Liebhaber wolle das Mädchen betrügen, empfiehlt sie ihm, den Geliebten zu vergessen [5]).

Der Onkel mißbilligt die Liebe des Neffen, weil er befürchtet, dieser könnte in seiner Ehe unglücklich werden, und das wäre dann für den Onkel ein „langsamer, schmerzlicher Tod" [6]).

Weiterhin werden die hartherzige Tante und der gestrenge Herr Vormund als liebefeindliche Personen ins Feld geführt. Die moralische Tante meint, eine Ehe zwischen einem jungen Mädchen und einem geschiedenen Manne müssen notwendiger Weise unglücklich werden [7]). Der Vormund billigt die Liebe nicht, ohne sich besonders zur Angabe seiner Gründe veranlaßt zu fühlen [8]).

Das alte Motiv, nach dem sich Kinder feindlicher Geschlechter lieben, was im Ritterdrama so oft dargestellt wird, hat sich Iffland auch nicht entgehen lassen. Bei ihm werden die „feindlichen Geschlechter" natürlich zu „entzweiten bürgerlichen Familien", deren Versöhnung [9]) — und anders geht es bei Iffland nicht ab — leichter zu bewerkstelligen ist, als eine Aussöhnung zweier Rittergeschlechter.

---

[1]) Aussteuer, III. 6. [2]) Vermächtnis, I. 5. [3]) Aussteuer, V. 12.
[4]) nur Figaro, III. 11. u. Marionetten, I. 3.
[5]) Selbstbeherrschung, II. 1. [6]) Oheim, II. 11. [7]) Fremde, I. 4.
[8]) Mündel, I. 5.
[9]) Aussteuer, IV. 5. Rührende Scenen mit ähnlichen Motiven siehe: Marionetten, I. 7; Fremde, III. 6; Figaro, III. 10; Oheim, III. 3; Bewußtsein, II. 6.

Entsagung.

Personen, die aus irgend welchen Gründen ihre Liebe aufgeben müssen, entsprechen in vorzüglicher Weise den Anforderungen, die Iffland an eine wirksame Bühnenfigur stellt.

Gern läßt er zwei Mädchen einen Mann lieben, von denen eine natürlich entsagen muß [1]).

Schon Chr. Felix Weiße in „Amalia“ und „Großmuth“, Lessing in „Sara Sampson“ und Goethe in „Stella“ hatten dies Motiv mit Erfolg verwendet. Ifflands Liebende entsagen aus den verschiedensten Gründen. Ein Mädchen glaubt auf ihre Liebe verzichten zu müssen, weil ihr Liebhaber zu vornehm ist [2]). Eine arme, in einem wohlhabenden Hause aufgenommene Waise liebt den Sohn ihres Wohlthäters und findet Gegenliebe; sie will ihrer Liebe entsagen und das Haus verlassen, weil sie dieses Verhältnis für unschicklich hält [3]). Der junge Mann will sich von seiner Geliebten trennen, weil er glaubt, das Mädchen hält sich nur aus Dankbarkeit verpflichtet, ihm ihr Jawort zu geben; er sagt: „Wenn ihr Herz dem meinen nicht begegnet, so weiß ich zu entsagen und zu leiden“ [4]). Ein edler Mensch wird durch böswillige Verleumdung um das von ihm hochgeschätzte Glück der Liebe und Ehe gebracht [5]). Der nach langer Abwesenheit Zurückkehrende findet die Geliebte verheiratet; er will schleunigst wieder in die Welt hinausziehen, um durch seine Anwesenheit das Glück ihrer Ehe nicht zu stören [6]). Wenn Miller, der Siegwartdichter, ausrechnete, „daß unter hundert Jünglingen und Mädchen mindestens immer zehn von der Liebe getötet oder um einige Jahre dem Grabe näher gebracht seien“, so hat er damit auch zugleich festgelegt, in welchem Zahlenverhältnisse ungefähr Ifflands unglücklich Liebende zu seinen sämtlichen Figuren stehen: ein Zehntel ungefähr ist unglücklich verliebt. Die wehmüthige Seite dieser Gestalten recht anschaulich hervorzuheben, hat sich Iffland nie entgehen lassen. Der Graf weint, weil seine Braut einen Anderen liebt [7]); ein anderer junger Mann zeigt eine tiefe Trauer, weil er die Liebe seiner Braut verloren hat [8]). Das Mädchen glaubt sterben zu müssen, wenn sie den Geliebten nicht heiraten

---

1) Herbsttag, II. 10. Künstler, IV. 7. 2) Höhen, I. 8.
3) Gewissen, II. 2. 4) Erinnerung, V. 1. 5) Oheim, I. 1.
6) Aussteuer, V. 12. 7) Albert von Thurneisen, II.
8) Achmed und Zenide, II. 7.

kann[1]), sie ist aus unglücklicher Liebe krank geworden[2]), sogar gestorben[3]), oder sie ist grenzenlos unglücklich, weil der Geliebte ihre ernste, heiße Liebe leichtsinnig auffaßt[4]). Ein Mädchen wird des Geldes wegen verheiratet[5]), während ihr Geliebter verzweifelt[6]). Der edle Mann ist von einem Mädchen betrogen worden; er ruft: „Ein Mädchen habe ich geliebt—Still davon. Sie hat mich betrogen"[7]). Der Vater schilderte das Schicksal seiner unglücklich liebenden Tochter in folgender Weise: „Gott hüte sie vor unglücklicher Liebe! — Das Herumschleichen im Mondenschein — das Besuchen der Kirchhöfe — das sind alles Folgen dieser Krankheit. — (Weich) Von mir wendet sich ihr Herz ganz ab (äußerst gerührt). Ich sehe es leider nur zu deutlich. — Ich weiß auch gar nicht mehr, wie ich mit ihr sprechen soll. Ihr Herz leidet! — Jeder Rat ist Bedrückung und Härte! Alles ist Elend, und wo kein Elend ist, schmachtet sie danach, elend zu sein. Ich sehe es, wie ihre blühende Jugend welkt und schwindet, ich sehe es, wie ihre gute Seele nach Glückseligkeit ringt — und weiß, daß sie sie auf dem Wege nimmer findet. Ich sehe, daß sie ihren Vater, — sonst ihren ersten Freund — meidet, flieht! — Wenn sie sich unter die Erde geweint und gehärmt, wenn ich kinderlos auf ihrem Grabe weine, — was kannst du mir dann geben zu meiner Verzweiflung"[8])? Daß ein Mädchen vor Weinen und Grämen stirbt, wird als herkömmliches Schicksal bezeichnet[9]). Der Vater schildert das Elend der verlassenen Geliebten seines Sohnes, die dieser mit einem wertvollen Ring hat entschädigen wollen: „Ich habe das schöne, gute Geschöpf, fest an meine Knie geklammert, die Augen in Thränen schwimmend, um Ehre und Gerechtigkeit rufen — das unschuldige Kind seine zarte Stimme mit dem Angstschrei der Mutter vereinen hören, seine Händchen nach mir ausstrecken sehen. — Ich habe mit Vater, Tochter und Kind geweint, daß ihr allen diesen Jammer, alle Ansprüche auf Liebe, Ehre und Natur verachten, und mit so einem schlechten, kalten Steine bezahlen wolltet"[10]). Das leidende

---

1) Reue versöhnt, II. 9. 2) Reue versöhnt, I. 8.
3) Aussteuer, III. 5. 4) Mündel, III. 9.
5) Die erzwungene unglückliche Ehe ist ein im Ritterdrama außerordentlich häufig verwendetes Motiv. (Siehe Otto Brahm, das Ritterdrama. Seite 164.)
6) Aussteuer, III. 5. 7) Vermächtnis, I. 9. 8) Mündel, II. 8.
9) Bewußtsein, III. 3. 10) Scheinverdienst, IV. 6.

Aussehen des verlassenen Mädchens bewegt den ungetreuen Liebhaber zu erneuter Liebeserklärung [1]). Der Liebhaber, welcher glaubt, er werde wegen zu großer Armut die Geliebte nicht heimführen können, malt es sich in der Phantasie aus, wie er an unglücklicher Liebe sterben wird: „Ändert sich's mit uns nicht — nun — so nimm einen anderen — in Gottes Namen! Aushalten kann ich's dann nicht mehr auf der Welt — aber, du bist doch glücklich. — Vergessen wirst du mich nicht, das weiß ich. Und gräme ich mich zu Tode, so trägst du mir die bunte Krone nach auf mein Grab" [2]). Wie Millers „Siegwart", Rousseau's „St. Preux" und Goethes „Werther", so irrt auch bei Iffland der Mann, der das geliebte Mädchen nicht zur Frau bekommen konnte, ruhelos in der Welt umher [3]).

Der abgewiesene Freier.

Diese Rührgestalt die sehr oft weiter keinen künstlerischen Zweck hat, als weichmütigen Seelen in wehmutsvollen Tönen ihr trauriges Loos zu schildern, findet sich bei Iffland in mehreren Exemplaren. Wenn man sich diese Figur noch mit dem Werther-kostüm bekleidet denkt, wenn sie also mit der am tiefsten wirkenden dichterischen Gestalt der damaligen Litteratur verknüpft war, so ist leicht einzusehen, daß Ifflands Publikum dessen geschickte Spekulation auf den Zeitgeschmack für Poesie halten konnten.

Der abgewiesene Freier in Ifflands Dichtung ist meist ein außerordentlich edler Mensch, der von dem geliebten Mädchen z. B. nur deshalb zurückgewiesen wird, weil diese — ebenfalls außerordentlich edel — ihren Vormund so sehr verehrt, daß sie ihn nicht verlassen will [4]), oder weil sie den Bruder des Bewerbers liebt [5]). Um den rührenden Eindruck noch zu steigern, läßt er einen Liebenden den Ehekontrakt seiner Geliebten zur Heirat mit einem Anderen selbst aufsetzen [6]), oder ein abgewiesener, edler Freier führt die Geliebte

---

[1]) Oheim, IV. 21. [2]) Liebe um Liebe, I. 3.

[3]) Aussteuer, II. 5. Andere Motive, aus denen Ifflandische Personen ihrer Liebe entsagen müssen, sind noch — Vormund, II. 4; — weil die Mädchen „nicht sind wie unsere Mütter". Mündel, III. 16; -- Oheim, I. 1; — weil der Geliebte, ohne irgend einen Grund anzugeben, plötzlich eine Andere geheiratet hat.

[4]) Vormund, II. 4. [5]) Mündel, I. 11. [6]) Bewußtsein, II. 2.

dem glücklichen Nebenbuhler selbst zu [1]). Ein Anderer segnet den Mann, der einst das Herz seiner Geliebten besitzen wird [2]); er selbst aber „will auswandern, schweigen, leiden und sich freuen, wenn es aus ist“ [3]).

Tugendhaftigkeit als Grundlage der Rührstimmung.

Iffland gefiel sich in dem Gedanken, daß der Beruf eines Schauspielers eine starkwirkende pädagogische Bedeutung habe, und er hat in seinen dramaturgischen Abhandlungen [4]) diese seine Ansicht sehr selbstgefällig mit mehr schauspielerhaftem Aufputz als mit Einblick in die bei der Erziehung des Menschengeschlechtes waltenden Mächte dargestellt. Seiner Ansicht von der moralischen Bedeutung der Schaubühne suchte er bei der Abfassung seiner Dramen dadurch gerecht zu werden, daß er der Bravheit in denselben einen breiten Raum gönnte. Seine Tugendhaftigkeit ist aber meist leidender, duldender Art; es läßt sich keine Gestalt finden, die im festen, energischen Beharren auf dem einmal eingeschlagenen Tugendwege weiterschreitend zu starkem Konflikt und schließlich tragischem Untergang gelangte. Ifflands Tugend trägt die Märtyrerkrone, sie duldet still, sie weint, sie ist ein Weib und zwar auch dann, wenn es tugendhafter wäre männlichen Geist zu beweisen.

Miller schrieb im Siegwart (S. 74): „Es ist halt eine schöne Sache um einen braven Mann — und hier wischte sich der ehrliche Bauer die Augen“. Das ist auch Ifflands Tugendprogramm: Bravheit muß Thränen erregen.

Nach diesem Grundsatze werden Frömmigkeit, Wohlthätigkeit, Milde, Edelsinn, Dankbarkeit, Treue, Anhänglichkeit, Gnade und Vergebung in anschaulichen Scenen oder ganzen Dramen den Zuschauern vor Augen gerückt.

---

[1]) Oheim, V. 16. [2]) Elise v. Valberg, V. 3. [3]) Mündel, II. 11.

[4]) Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters, Martersteig, Mannheim, 1890.

Frömmigkeit.

Wie sehr Iffland auf die pietistischen Neigungen seiner Zeitgenossen achtete oder vielleicht selbst in denselben fühlte und lebte, erkennt man deutlich, wenn man nachforscht, wie er die Frömmigkeit als Grundlage zur Rührstimmung verwendet.

Er war auch hier nicht originell. Richardsons Mädchengestalten schon hatten durch ihren frommen Augenaufschlag ihre Zeit gerührt. Auch Gellert hatte die Religion als Rührmotiv verwendet [1]). Im „Siegwart" werden die Gebete sehr gern im Wortlaute angeführt. Bei Goethe („Werther" und „Stella") finden sich gebetartige Anrufungen Gottes sehr häufig. In der Litteratur des ganzen 18. Jahrhunderts stehen die Liebenden gern in einem besonders innigen Verhältnis zur Gottheit, was sich am besten aus „Kabale und Liebe", „Carlos", Maler Müllers' „Genovefa", aus Klopstocks und Rousseaus Werken und dem „Werther" erweisen läßt [2]).

Iffland bringt dieses Rührmotiv meist in Verbindung mit einem dem Familienleben entnommenen Momente.

Wenn eine Mutter betet für ihr Kind, das war auch ihm der reinste Ton, der durch das Weltall rinnt. Die Mutter erbittet sich den Tod und dafür langes Leben für den Sohn [3]) oder Glück und Wohlergehen für ihre Kinder [4]), oder sie bittet Gott, er möge sie für die Thorheit ihrer Kinder büßen lassen [5]). Sie fleht „mit Rührung und dankbar aufgehobenen Händen" zu Gott, daß der Sohn immer des Wohlwollens seiner Gönnerin würdig bleibe [6]). Ein Bauernmädchen glaubt, die verstorbene Mutter werde ihr im Himmel einen Mann „ausbeten" [7]). Ein Vater bittet Gott, daß er ihm ein Plätzchen im Herzen des Sohnes bewahren möge [8]) oder, daß er den Sohn von der Welt nehmen möge, falls derselbe unehrlich geworden sei [9]), oder er „sieht mit Innigkeit an den Himmel" und bittet, daß er seiner Tochter das Vertrauen zu ihm

---

1) Siehe „Gellerts Lustspiele" von Woldemar Haynel, S. 51.

2) Dieser Gedanke ist weiter ausgeführt von Otto Brahm. Das Ritterdrama (Seite 179).

3) Vaterhaus, II. 5; Selbstbeherrschung II. 2. 4) Erinnerung, V. 2.

5) Verbrechen aus Ehrsucht, I. 9. 6) Selbstbeherrschung, II. 2.

7) Hagestolze, IV. 6. 8) Erbtheil des Vaters, II. 4.

9) Advokaten, I. 6.

erhalten möge [1]). Der alte Vater will „Gott preisen für einen gescheiten Sohn, der auch gut geblieben ist" [2]). Ein Oberst dankt Gott, daß sein Sohn ein wackerer Offizier und braver Sohn geworden ist [3]). Ein anderer Vater „sah am grauen Morgen über das stille Land hinaus und betete für seine Kinder" [4]). Die Gattin bittet Gott um dauerndes Eheglück; sie betet voll Rührung: „Erhalte ihn mir, und gieb seinem Herzen jeden Frieden! Willen habe ich, ihn zu beglücken, gieb mir die ganze Kraft dazu — oder nimm mich von der Welt weg, auf der ich nicht sein kann, wenn ich nicht ganz für ihn lebe" [5]). Die Ehefrau des verschuldeten Kaufmannes ruft: „Gott, du siehst, daß uns die Menschen verderben — daß Niemand uns retten kann — du hilfst uns — du mußt uns helfen" [6])! Das glücklich wieder vereinte Paar bittet Gott, „daß er alle redlichen Herzen, die Unfrieden von einander gerissen hat, wieder zusammen führe" [7]). Das unglückliche Weib bittet „mit einem Blick zum Himmel" und „mit inniger Rührung", daß Gott dem vergeben möge, der sie unglücklich gemacht hat [8]). Den Liebhaber ergreift Rührung, als seine Geliebte von der Frömmigkeit ihrer Mutter erzählt [9]). Die unglücklich Liebende bittet Gott um Thränen, die ihr Loos erleichtern sollen [10]). Der Unglückliche, der sich vornimmt Selbstmord zu begehen, fleht zu Gott um Erbarmen [11]). Die Belagerten, die in höchste Not gekommen sind, bitten gemeinschaftlich zu Gott um Rettung ihres Herzogs [12]). Der Mann, der an einem Tage sein ganzes Vermögen verloren hat, sagt „mit Größe": „Wie Gott will" [13])! Der heruntergekommene Kaufmann dankt Gott, daß er eine Anstellung als Gärtner gefunden hat [14]). Ein Mündel dankt Gott, daß der Vormund unschuldig in Arrest gekommen ist, weil es glaubt, nun würde die Schuld des Kanzlers, der den Arrest verfügt hat, an den Tag kommen [15]). Gott wird um Erlösung derer gebeten, die unschuldig im Gefängnisse schmachten [16]). Der Sclave bittet Gott, daß der ohnmächtige Herr nicht wieder erwache, da er zu gut sei für die Welt [17]).

---

[1]) Erinnerung, III. 4. [2]) Advokaten, II. 4. [3]) Vormund III. 10.
[4]) Vaterfreude, I. 3. [5]) Mann von Wort, V. 7.
[6]) Mündel, V. 8. [7]) Leichter Sinn, II. 2. [8]) Mündel, V. 2.
[9]) Hagestolze, IV. 8. [10]) Albert v. Thurneisen, I. 8.
[11]) Gewissen, IV. 2. [12]) Friedrich v. Oesterreich, IV. 27.
[13]) Mündel, III. 12. [14]) Erinnerung, IV. 6. [15]) Mündel, IV. 8.
[16]) Mündel, V. 17. [17]) Achmed und Zenide, II. 4.

Weiterhin läßt Iffland seine Gestalten noch auf offener Scene zu Gott bitten: — um Hilfe in der Not — um Unterstützung Kranker und Armer [1]) — um Frohsinn im Unglück [2]) — um Geduld zum Ertragen des Unglückes [3]). Der Arzt bittet um Mut, seinen Kranken dienen zu können [4]) — die Hofdame bittet, Gott möge es fügen, daß sie ihrer Fürstin keine Thränen verursache [5]) — man bittet „feierlich" um einen guten Lebensabend [6]) — man dankt Gott für Freudenthränen [7]) — man bittet Gott um einen Menschen, der über die ferne trübe Zeit des Lebens wegtäuschen könnte [8]).

Gebetartige Anrufungen Gottes, wie „O großer Gott" oder „Guter Gott" und ähnliche Äußerungen rührender Frömmigkeit oder Anspielungen auf die Religion, die immer sentimental sind, finden sich außerordentlich häufig [9]).

Wohlthätigkeit.

Eine starke Neigung zu rührender Wohlthätigkeit ist sehr vielen Ifflandischen Gestalten eigen.

Wie im „Siegwart" und „Werther" Thaler und Gulden freigebigst ausgetheilt werden, und wie auch einige von den Figuren Ch. Felix Weißes sich durch ihr gutes Herz angenehm zu machen suchen, so sieht man Ifflands Frauen und Männer sehr oft Wohlthätigkeiten ausstreuen.

Die gütige Baronin in dem Schauspiele „Selbstbeherrschung" führt er sogar in zwei Scenen (I. 5 u. 8) vor, wie sie Arme unterstützt. Das Wort „gewährt" (nämlich Wohlthaten) wird eine „himmlische Aussaat" genannt. Öfters spricht Iffland von „Hausarmen" und einmal [10]) läßt er sie, damit die Ankunft eines Neffen im Hause recht feierlich werde, sogar mit je einer Flasche Wein und doppelten Almosen beschenken. Ein Brautpaar will seinen Hochzeitstag zu einem Fest für die Hütten der Armen ge-

---

1) Hagestolze, IV. 8. 2) Höhen, IV. 9. 3) Vormund, V. 15.
4) Erinnerung, V. 9. 5) Elise v. Valberg, V. 15.
6) Frauenstand, V. 15. 7) Mündel, V. 17. 8) Hagestolze, III. 5.
9) Kokarden, II. 10. — V. 3. 4. Frauenstand, IV. 3. Vormund, III. 8. Vaterhaus, V. 16; III. 4. 6. Scheinverdienst, IV. 13. Jäger, V. 17 Elise v. Valberg, III. 10.
10) Oheim, I. 2.

stalten [1]). Der kleine Gutshof eines Wohlthätigen steht in dem Rufe, daß jeder arme Reisende da sein Nachtlager, der kranke Nachbar Hilfe und Zuspruch erhalte [2]). Dem Protokollanten fallen die Thränen einer edlen Rührung zwischen die Buchstaben, wenn er aufschreibt, was der Wohlthäter Gutes gethan hat [3]). Zu einem Wohlthätigen kommen so oft Bittsteller, daß es ihm gar nicht einleuchten will, wenn Jemand einmal nichts von ihm haben will [4]). Das Vorzimmer eines gütigen Präsidenten ist ganz erfüllt von Bittenden [5]). Der Vater dankt Gott dafür, daß seine Kinder einst Geld haben werden zur Linderung fremder Not [6]). Der ehrliche Diener muß seinen Herrn daran erinnern, daß er nicht zu viel für Unglückliche ausgiebt [7]). Der junge Mann, der selbst noch die Wohlthätigkeit Anderer in Anspruch nehmen muß, „giebt an Arme monatlich 4 Dukaten" [8]). Quittungen armer Leute, die man dem Wucherer entrissen hat, werden für wertvoller erklärt als Adelsdiplome, „statt des Siegels fallen dankbare Thränen darauf" [9]). Der Wohlthäter zahlt 6 % Zinsen, nur um einer armen verschämten Familie, die ein kleines Kapital an ihn verliehen hat, eine höhere Einnahme zu verschaffen [10]). Man giebt Freitische an arme Theologen; arme Witwen werden unterstützt [11]).

Der Haushofmeister will sich selbst hart bestrafen, wenn ihm ein Zweifel an dem Wohlthätigkeitssinn seiner Herrin kommen sollte [12]). „Reich werden, das will nicht so viel heißen, aber einen Anderen reich machen — Herr, das geht über Alles [13])!" Die Idee, daß der wohlthätige Reiche durch übertriebenes Almosengeben selbst arm geworden ist, findet sich an vielen Stellen [14]); weinend ruft er aus: „Es giebt manche Gegend in Deutschland, wo bei meinem Namen sich Hände falten. — Nun ist das vorbei, Ich kann niemandem mehr geben, — darüber habe ich geweint" [15]). Man ist stets gütig ohne Hoffnung auf Anerkennung [16]), man leistet nie Hilfe in der Voraussicht auf Wiedergabe oder Dank [17]). Summen,

[1]) Advokaten, III. 4. [2]) Leichter Sinn, II. 2.
[3]) Aussteuer, V. 7. [4]) Vormund, I. 13. [5]) Höhen, I. 9.
[6]) Erbteil des Vaters, III. 3. [7]) Höhen, I. 9.
[8]) Selbstbeherrschung, II. 5. [9]) Erbtheil des Vaters, II. 3.
[10]) Vormund, V. 18. [11]) Oheim, I. 1. [12]) Selbstbeherrschung I, 2.
[13]) Erbteil des Vaters, II. 4.
[14]) Höhen, I. 2. Mann von Wort, V. 3. Erinnerung, I. 7. Geflüchtete, I. 3. Wohin? I. 6.
[15]) Erinnerung, II. 3. [16]) Oheim, I. 1. [17]) Erinnerung, V. 7.

die früher für Festlichkeiten verwendet wurden, erhalten nun die Armen [1]). Der Hausvater wird bei Iffland gern „Vater der Armen" oder „Versorger der Waisen" genannt [2]). Man „kauft" das Elend auf [3]) oder die Thränen der halben Welt [4]). Wie „Siegwart" weint, wenn er milde behandelt wird, so weint auch bei Iffland ein böhmischer Edelmann, wenn er an die Güte seines Kaisers denkt [5]).

Iffland verwendet so immer aufs Neue jene Charakterzüge, die seinen Zeitgenossen die Lessingschen Gestalten (Saladin, Nathan, Tellheim) so sympathisch erscheinen ließen, freilich nicht so fein und interessant mit großem Hintergrund verknüpft, sondern aufdringlicher, oft übertrieben und unwahr.

Mitleid und Teilnahme beim Unglücke Anderer.

Ein in jener Zeit gut wirkendes Mittel seinen Figuren die Sympathie der Zuhörer zuzuwenden, fand Iffland darin, daß er sie, so oft es sich nur thun ließ, als außerordentlich mitleidig und teilnehmend beim Unglücke Anderer schilderte.

Der Anblick fremden Unglückes rührt Ifflands Menschen sehr [6]). Für das Wohl Unglücklicher zu arbeiten, wird ein Vergnügen genannt, das man schwer aufopfern kann [7]). Der Traurige findet Trost in dem Gedanken, doch wenigstens Andere glücklich machen zu können [8]). Beiderseitiges Unglück dient dazu, Fremde zu Bekannten zu machen [9]). Verarmte wollen zusammen „eine Not, einen Erwerb, eine Fröhlichkeit und eine Kasse" haben [10]). Dem wackeren Oberst „macht es ein widerwärtiges Gefühl, daß er so froh ist, und andere sollen es nicht sein" [11]). Dem Sohne bricht es das Herz, daß er dem Vater nicht aus der Not helfen kann [12]). Eine reiche Dame will die von einer armen Frau gelieferte Arbeit nicht annehmen, weil sie glaubt, man biete sie ihr aus Not so billig an [13]). Ein wohlthätiger junger Mann schildert

1) Selbstbeherrschung, I. 2. 2) Oheim, III. 2.
3) Vormund, V. 16. 4) Selbstbeherrschung, II. 5.
5) Friedr. v. Oesterreich, I. 14.
6) Geflüchtete, I, 9. Bewußtsein, II, 6; II. 7. Gewissen, II. 6. Figaro in Deutschl. I. 13.
7) Geflüchtete, I. 15. 8) Mann von Wort, II. 2.
9) Geflüchtete, V. 23. 10) Geflüchtete, I. 15. 11) Vormund, II. 11.
12) Erinnerung, IV. 4. 13) Selbstbeherrschung, I. 3.

seine Stimmung beim Anblicke eines Unglücklichen in folgender Weise: „Wenn so ein hageres Knochengebäude vor mir steht, das eben noch die Kraft hat, einen Seufzer vom Herzen herauf zu bringen, und ich muß doch Nein sagen, — dann brennt mich der Chatouilleschlüssel an der Seite wie heißes Blei. Ich meine, er bewegte sich, wollte aus der Tasche, mit Gewalt drücke ich ihn nieder, gebe was ich vermag, laufe schnell von dannen, und singe so lange und so laut, bis ich über dem Getöse, das ich selbst mache, die Jammermelodien vergesse, die ich gehört habe" [1]). Ähnliches findet sich oft, fast in jedem Drama [2]).

Der mitleidige Jurist.

Der Jurist schreitet durch die deutsche dramatische Litteratur in der verschiedensten Gestalt.

Tritt er im biblischen Schauspiele gerne als ungerechter Richter auf, so zeigt ihn das Fastnachtsspiel als betrogenen Betrüger, der in den geprellten Polizisten in den heutigen Schwänken und Possen seine Nachkommen haben dürfte.

Bei Iffland tritt er in zweifacher Gestalt auf. Entweder ist er so scheußlich ungerecht und bösartig gesinnt, wie der Amtmann in den Jägern und der Kanzler Flessel in dem Schauspiele „die Mündel", dann sind die Zuhörer gerührt, daß es Menschen giebt, die diesen Juristenbösewichtern in die Gewalt gegeben sind, oder, was viel häufiger ist, Iffland schildert den Juristen als gutherzig, weichmütig, von höchstem Edelsinn, so daß ihm jedesmal das Herz blutet, wenn ihn sein Amt zu einer Handlung der Gerechtigkeit zwingt. Thränen im Auge und Verhaftungsbefehle in der Hand, oder Rührung im Herzen aber mühsam erzwungene Strenge im Angesicht — so tritt der Ifflandische Jurist auf die Bretter. Er arbeitet bis in die Nacht für andere, um ihnen zu ihrem Rechte zu verhelfen [3]), er bittet, daß man ihm ja alle Fehler in seiner Beweisführung nachweise, damit kein Unschuldiger durch ihn leiden müsse [4]), er rettet durch eine geschickte Verteidigung einem Menschen

---

[1]) Selbstbeherrschung, II. 5.

[2]) Am auffälligsten: Vormund, II. 4. Figaro in Deutschland II. 11. Achmed u. Zenide, V. 12. Albert v. Thurneisen, III. 9.

[3]) Erinnerung, II. 4. Höhen, I. 4.

[4]) Bewußtsein, I. 7.

das Leben [1]), er ist gerührt, wenn er daran denkt, daß er Ungerechtigkeiten wieder gut machen kann [2]); er hat „manches fremden Menschen bösen Handel mit guter Laune geendet" [3]); er „macht für die Bettelleute der halben Welt die Schriften umsonst" [4]).

Dank und Undank.

Dank für erhaltene Wohlthaten wird z. B. mit folgenden Worten abgestattet: „Mann, wenn einst deine Augen brechen, so stärke dich diese That. — Du hast viele Kranke erquickt — viel Thränen getrocknet — am großen Tage der Vergeltung hat auch diese That dir eine Stätte bereitet" [5]). Das Mündel will aus Dankbarkeit gegen den Vormund nicht heiraten [6]). Dankbare Menschen möchten für ihre Wohlthäter sogar das Leben lassen [7]). Figaro preist sich selbst glücklich, weil ihm das Schicksal Dankbarkeit möglich macht [8]). Der Gerührte bittet, seine Wohlthäterin „Mutter" nennen zu dürfen [9]). Die Dankbare malt das Bild ihres Wohlthäters aus dem Gedächtnis, so fest stehen die Züge in ihrem Herzen [10]). Dem Fräulein thut es weh, daß der Wohlthäter ihren Dank zurückweist [11]).

Die Rührung über den Undank, den der gütige Präsident von dem Volke erntet, bricht seinem Sekretär das Herz [12]). Der Mitleidige, der früher Allen gern geholfen hat, findet keine Unterstützung, da er selbst arm ist; es wird von ihm erzählt: „Vor Tage am Schreibtische, bis in die Nacht auf den Füßen, für wen? Für die ganze Welt. Kommissionäre für Abgebrannte, Bankerotteurs, Dienstlose, Friedensstifter in allen Familien, Ratgeber, wo Rat nöthig war, und das alles so emsig, so treu, als wäre alles, wofür er sich abmattete und quälte, sein Eigentum. Und was thut die Menschheit jetzt für ihn? Nichts" [13]). Das gute Mädchen „könnte weinen" über die schlechte Beurteilung, die man ihrer gnädigen Herrin zu teil werden läßt [14]). Schon Miller hatte im

[1]) Verbrechen aus Ehrsucht, III. 11. [2]) Gewissen, II. 5.
[3]) Leichter Sinn, II. 1. [4]) Aussteuer, I. 6. [5]) Mündel, III. 12.
[6]) Vormund, II. 4. [7]) Vermächtnis, IV. 15. Selbstbeherrschung IV. 6.
[8]) Figaro, II. 18. [9]) Selbstbeherrschung, IV. 7.
[10]) Vormund, II. 4. [11]) Erinnerung, V. 1. [12]) Höhen, V. 16.
[13]) Erinnerung, I. 2.
[14]) Selbstbeherrschung, I. 2. Rührung durch Dankbarkeit erregt, siehe auch: Eichenkranz I. 5. Selbstbeherrschung. I. 5. Undank erregt Rührung: Vermächtnis I. 9. Vormund, III. 8.

Siegwart dankbaren Menschen freigebigst Thränen vergießen lassen. Dort heißt es: (II, 375). „Er (ein dankender Bauer) war ganz außer sich und konnte vor Thränen nicht zu Worte kommen. Dankend und weinend nahm er Abschied.“

Feindesliebe, Edelsinn, Pflichttreue, Entsagung, Herzensgüte, gnädige Gesinnung, Versöhnen, Verzeihen, Vereinigen.

Iffland selbst hatte es einst [1]) so außerordentlich tief ins Herz getroffen, daß die sterbende Sara die Verfolgung und Bestrafung ihrer Mörderin verhindert und für die Dienerin bittet, die ihr das Gift unbeabsichtigt reichte. Da diese Empfindung so moralisch war und da sie außerdem so guten theatralischen Erfolg versprach, so dehnte sie Iffland gern auf alle seine Stücke aus.

Den Onkel rührt es schon, wenn er seiner Nichte etwas Unangenehmes sagen muß [2]). Man unterläßt die Erzählung unangenehmer Thatsachen, um Anderen Schmerz zu ersparen [3]). Man liebt seine Feinde [4]). Die Gattin ist über den guten Mut ihres Gatten gerührt [5]), oder, weil er nicht duldet, daß ein Abwesender beleidigt wird [6]). Es rührt Alle, daß sich der Erzherzog ohne Schutz von Bewaffneten, nur allein auf die Redlichkeit seiner Feinde vertrauend, in deren Lager begiebt [7]). Die Güte der verzeihenden Herrin rührt zu Thränen [8]). Der Geheimrat entsagt seiner Würde und will nur noch für Unglückliche sorgen [9]). Der Vater will lieber, daß sein Sohn leide, als ein Fremder [10]) Man ist gerührt über die Redlichkeit der Menschen [11]). Der seines Amtes entlassene Kriegsrat ruft: „Der Fürst hat mich entlassen, die Menschheit und die

---

[1]) Siehe: Ifflands Theatralische Laufbahn.
[2]) Hausfreunde, III. 18.
[3]) Bewußtsein, II. 6.
[4]) Gewissen, V. 4; — Oheim, III. 4; — Aussteuer, V. 11.
[5]) Erinnerung, IV. 5.
[6]) Scheinverdienst, IV. 15.
[7]) Friedrich v. Oesterreich, IV. 7.
[8]) Selbstbeherrschung, III. 7.
[9]) Advokaten, IV. 10.
[10]) Bewußtsein, III. 8.
[11]) Advokaten, V. 6; — Mann von Wort, V. 6; — Hausfreunde, V. 14. Erbteil des Vaters, V. 18.

Tugend entlassen mich nie" [1]). Dem Schwiegersohn ist die „Herzensruhe" seines Schwiegervaters mehr wert als dessen Geld [2]). Eine rührende Bescheidenheit oder Entsagungskraft wird in folgender Frage und Antwort zum Ausdrucke gebracht: „Mann, bei so viel innerer Kraft, wie haben Sie den gewaltigen Trieb der Menschheit — höher zu wollen, — wie haben Sie ihn unterdrücken können"? — „Ich denke, wenn man auf seiner rechten Stelle steht, so steht man hoch. Sanfte Pflichten haben meine Stelle mir angewiesen; die Ruhe, sie erfüllt zu haben, macht mir alles leicht" [3]). Der Vater spricht bei der Verlobung dem jungen Brautpaare folgenden Wunsch aus: „Mögen Eure Kinder allezeit ihr Brot mit den Unglücklichen teilen. Schätze werden sie dann nicht sammeln, aber reich werden sie sein an Frieden der Seele. Dieser Reichthum allein geht mit hinüber in die bessere Welt" [4]). Der General weint, als ein zum Tode verurteilter Soldat begnadigt werden kann [5]). Dem Hoffräulein treten die Thränen in die Augen, da ihr die Fürstin die Verzeihung ihres in Ungnade gefallenen Bruders verspricht [6]).

Versöhnungsscenen sind bei Iffland meist sehr rührend; sie finden sich oft und werden nie als hinter der Scene geschehen erzählt, sondern gehen auf der Bühne vor sich, weil sie ein willkommener Anlaß zu Thränen und Rührstimmung sind.

Versöhnung findet statt: zwischen Vater und Sohn [7]), zwischen Brüdern [8]), zwischen Bruder und Schwester [9]), zwischen Ehegatten [10]), zwischen den beiden Parteien im Bürgerkriege [11]). Beim Anblicke der aus dem Kriege heimkehrenden Soldaten sind langjährige Prozeßfeinde so erfreut, daß sie sich vergleichen, aussöhnen und umarmen [12]). Eine junge Braut ist von ihrem Liebesglücke so gerührt, daß sie, ihren Kuß der ganzen Welt bietend, ausruft: „Wie könnte ich im Unfrieden mit jemand sein" [13])? Nach einem glücklich beigelegten Zerwürfnis zwischen Eheleuten ruft das Weib:

---

[1]) Dienstpflicht, IV. 16. [2]) Gewissen, I. 7.
[3]) Scheinverdienst, V. 14. [4]) Vermächtnis, V. 11.
[5]) Albert v. Thurneisen, I. 9. [6]) Elise v. Valberg. IV. 14.
[7]) Advokaten, V. 8. [8]) Herbsttag, V. 8; Mündel, V. 17.
[9]) Erinnerung, IV; 12.
[10]) Freunde, V. 7; Hausfreunde, III. 14; Selbstbeherrschung, V. 16.
[11]) Friedr. v. Österreich, V. 17. [12]) Liebe und Wille, I. 3.
[13]) Höhen, IV. 8.

„Ich kann dir wenig sagen, aber ich hänge an dir mit einer Innigkeit, wie an dem Tage, da ich dir meine Hand gab". Der Ehemann „dankt Gott mit Wasser im Auge", daß er mit seiner Gemahlin wieder versöhnt ist [1]). Ein alter Hauptmann „trocknet die Augen", als er sieht, wie sich ein junges entzweites Ehepaar wieder ausgesöhnt hat [2]). Der Forstmeister sagt zu seiner Gattin, die eben das Gelöbnis ihrer ehelichen Treue mit einem Schwure bekräftigen will: „Schwöre nichts. Deine reine Seele lebt in deinem Auge — du bist unschuldig. Ich glaube an dich und deine Treue" [3]). Das Weib findet es „gar zu herzlich schön, daß er sie mit ihrem Unrecht doch lieb hat" [4]).

Ähnliche Versöhnungsscenen sind in Millers „Siegwart" mit breiter Ausführlichkeit dargestellt.

Freunde.

Das Verhältnis zwischen Freunden auch in rührender Tugendhaftigkeit auszubauen, wird sich Iffland nicht lange besonnen haben, um so mehr da er auch in diesem Falle in Litteratur und Leben die mannigfachsten Vorbilder fand.

Wie schwärmerisch hatte nicht Klopstock die Freundschaft gepriesen! „Jugendlich ungestüm und stolz" sang er den Freunden, sie feiernd „in kühnerem Bardenliede". Die Thräne gehörte schon bei ihm wie bei den Hainbündlern zum Kultus der Freundschaft. „Wenn ich einst tot bin, Freund, so besinge mich" — so dichtete Klopstock in der Wingolf-Ode —

„dein Lied voll Thränen wird den entfliehenden
dir treuen Geist noch um dein Auge,
das mich beweint, zu verweilen zwingen".

Und wie hatte dann der Siegwartmiller dieses „Lied voll Thränen" zu einem Roman voll Thränen und Freundschaftsverhimmlung effektvoll auszuweiten verstanden!

Auch Gellert verwendete die Freundschaft im Lustspiele gern zur Rührung [5]) und Rousseau wollte seinen „Emil" ja vor allem zur Freundschaft erziehen. Chr. Felix Weiße hatte in seinem Lustspiele „die Freundschaft auf der Probe" die aufopfernde Freundes-

[1]) Leichter Sinn, II. 2. [2]) Hausfreunde, V. 17.
[3]) Vaterhaus, III. 10. [4]) Reise nach der Stadt, V. 9.
[5]) Siehe Wold. Haynel, Gellerts Lustspiele, Emden und Borkum 1896. S. 53.

liebe dargestellt. Selbst Schillers hartherziger Balladentyrann „fühlte ein menschliches Rühren", als ihm die Wundermär von der Freundestreue berichtet wurde.

Bei Iffland wird diese Freundschaftsempfindung, des Jambenschwunges entkleidet, hereingezogen in die engen prosaischen Grenzen des bürgerlichen Familienstückes. Ifflands Freunde bewahren einander die Treue, und wenn sie dabei selbst zu Grunde gehen sollten [1]); sie geloben einander Treue über das Grab [2]), in Freud und Leid, für Leben und Tod [3]); sie wollen miteinander „den Kelch des Kummers leeren bis auf die Hefe" [4]); sie besuchen einander in der Krankheit [5]). Treue Freundschaft bewährt sich im Unglück am besten [6]). Ein Freund opfert dem anderen Vaterland, Freunde und Vorteile [7]), ja sogar die Geliebte [8]). Der Freund duldet nicht, daß vom Freunde ungünstig geredet wird [9]). Der Unglückliche erzählt die Geschichte seines Lebens nur deshalb nicht, damit die Freude seines Freundes nicht gestört werde [10]). Ein Bauersmann leiht einem anderen die fehlende Aussaat [11]). Jugendfreunde bleiben einander treu, auch als einer von beiden ein hochgestellter Mann geworden ist. Archivar Lestang verschafft seinem Freunde die Stelle eines Justizrates, die er selbst so lange ersehnt hatte [12]). Den Verhafteten sucht der treue Freund zu befreien. „Weggebracht? Meinen redlichen Freund weggebracht? Ich bin das Opfer, daran laßt Euch genügen. Fort! Zu ihm, zu seinem Richter. Seinen Anklägern ins Gesicht will ich mich stellen. — Die Freundschaft ruft, ihr kennt diese Stimmen nicht, mich belebt sie zu allmächtiger Gewalt! Fort! — Laßt mich, sag' ich euch! — Ich will Worte mit ihm reden, aus der Fülle meines Herzens, wie er sie nie gehört und nie empfunden haben wird. Den Freund gerettet oder alles verloren!" (Er reißt sich los und stürzt fort). [13]) Freundinnen sogar bewahren treu das Geheimnis einer stillen Liebe; Ausplaudern desselben halten sie für „Verrat an der edelsten Freundin" [14]).

---

[1]) Mann von Wort, III. 9. [2]) Bewußtsein, II. 6.
[3]) Mündel, II. 11; Leichter Sinn, IV 10. [4]) Höhen, I. 6.
[5]) Wohin?, V. 13. [6]) Höhen, II. 5. [7]) Höhen III. 8.
[8]) Bewußtsein, II. 6. [9]) Reue versöhnt, I. 11,
[10]) Bewußtsein, II. 6. [11]) Vermächtnis, I. 15.
[12]) Mann von Wort, II. 9. [13]) Höhen, IV. 12.
[14]) Selbstbeherrschung, II. 2.

Herr und Diener.

Da Iffland so oft in das Treiben einer Familie hineinschauen ließ, so kam er fast eben so oft in die Lage, dienende Personen in ihren Beziehungen zu ihrem Herrn vorzuführen.

Man kann schon bei Gellert das Bestreben erkennen, Personen dienenden Standes in ein rührendes Verhältnis zu ihren Gebietern zu bringen, was bei ihm am ehesten als von einer Anregung aus den moralischen Wochenschriften und von Richardsons Pamela herrührend zu erklären sein dürfte.

Lessing ließ in der Sara den „alten guten Waitwell" bittere Thränen um das Schicksal seiner jungen unglücklichen Herrin vergießen, was den alten Sir Willam so bewegt, daß er sagt: „Betrachte dich von nun an, mein guter Waitwell, nicht mehr als meinen Diener. — Ich will allen Unterschied zwischen uns aufheben; in jener Welt, weißt du doch, ist er ohnedies aufgehoben".

Im Siegwort folgt der treue Diener seinem Herrn, der wegen Muttermordes flieht, in die Einsamkeit; er verläßt ihn auch nicht, als der Herr unter Thränen bittet von ihm zu gehen.

Alle die verschiedenen Kammerdiener Ifflands, die alten Gärtner, treuen Mägde, armen Schreiber, bescheidenen Handlungsgehilfen, ausgedienten Unteroffiziere stehen meist in höchst vertraulichem Verhältnisse zu ihren Herren. Das hat für den Dramatiker Vorzüge; einmal kann dies leicht rührend wirken und dann erleichtert es die Expositionsschwierigkeit ganz erheblich. Ifflands Diener dürfen über Alles reden, sie kennen Alles, wissen Alles, verstehen Alles und doch kann sie der Dramatiker von der Bühne sofort wegweisen, wenn es notwendig wird, um sie im nächsten Momente wieder herein zu klingeln, wenn eine Rührscene am Platze ist.

Iffland hat von dieser Annehmlichkeit den weitesten Gebrauch gemacht. Die meisten seiner Expositionen sind Dienergespräche, in denen die Liebschaften oder Geldverlegenheiten der Herren bereitwilligst, wenn irgend möglich mit Thränen, den Zuhörern auseinandergekramt werden. Auch im weiteren Verlaufe des Dramas stürzt mancher Thränenstrom über ein Bedientengesicht.

Diener folgen ihren Herren in die Einsamkeit[1]) oder Ver-

[1]) Selbstbeherrschung, V. 6.

armung [1]), sie geben dem Herrn ihre Ersparnisse [2]), wie Lessings Wachtmeister, sie wollen um weniger Gehalt in der verarmten Familie weiter dienen [3]) oder gehen bereitwilligst mit ihrem Herrn „ins Malheur“ [4]). Der Kutscher rettet seinem Herrn das Leben [5]); der hart behandelte Sclave bewährt rührende Treue [6]). Die Diener grämen sich, wenn die Herrin Undank erntet [7]), sie preisen unter Thränen die Vorzüglichkeit ihres Herrn [8]). Sie wollen sich für ihren Herrn mit „Steinen werfen“ [9]) oder „totschlagen lassen“ [10]). Dem alten Diener stehen die Thränen in den Augen, weil sein Herr sich glücklich fühlt [11]) oder weil er so vortreffliche Grundsätze ausspricht [12]) oder weil er eine Enttäuschung erlebt hat [13]). Die Dienerin „will sich tot weinen“, wenn man ihr nicht erlauben sollte, die Nächte durch für ihre verarmte Gebieterin zu arbeiten [14]). Die Bauersleute lieben ihre Gutsherrschaft wie Kinder ihre Mutter [15]). Der alte Peter sitzt da, „weint und zittert“, weil er seinen Abschied bekommen hat [16]). Sogar der gewissenlose Spieler hat einen Diener, der ihm unbedingt ergeben ist [17]). Die Arbeiter werden zur Geburtstagsfeier des Herrn eingeladen und sind sehr gerührt [18]). Die alte Magd schildert ihr Verhältnis zu ihrer Herrin in folgender Weise: „Für Geld ist kein lebendiger Mensch meine Herrschaft. Aber diese ehrlichen Leute haben niemals mehr — so recht in meinem Herzen kommandiert, als wie ich mit ihnen auf dem Berge stand, wo wir alle unsere Habe in Flammen aufgehen sahen. Es regnete und ich war durch und durch naß. Da nahm mich die Madame unter ihren Mantel, deckte mich zu so gut sie konnte, und sprach: — „Friederike, wir haben nun kein Dach mehr, — sieh hin, dort brennt es. Gott Lob, daß wir es immer so gern für arme Leute zur Herberge gegeben haben! Das ist wahr, Madame, schrie ich überlaut; seien Sie getrost, Gottes Himmel ist weit, und es wohnen viele gute Menschen darunter. Wohin Sie gehen, folge

1) Erinnerung, V. 12. 2) Einung, I. 15; 18.
3) Verbrechen aus Ehrsucht, II. 11. 4) Höhen III. 1.
5) Erbteil des Vaters, IV. 10. 6) Achmed u. Zenide, III. 5.
7) Selbstbeherrschung, III. 4. 8) Vaterfreude, I. 5.
9) Bewußtsein, IV. 8. 10) Vormund. I. 13.
11) Vormund, II. 1. 12) Bewußtsein, IV. 5.
13) Vormund III. 6. 14) Geflüchtete, I. 3.
15) Selbstbeherrschung, IV. 10. Hagestolze, IV. 8.
16) Erinnerung, III. 5. 17) Spieler, I. 2.
18) Reue versöhnt, I. 5.

ich nach, bis ich liegen bleibe. — Damals unter Gottes freiem Himmel im Regen und Jammer, da war sie erst meine recht liebe Herrschaft" [1]).

Dafür werden die Diener von ihrem Herren aber auch wieder mit rührender Güte behandelt. Ein alter Diener, der sich als treu bewiesen hat, soll „die Aufschläge von seinem Rocke trennen", soll nun nicht mehr Diener sondern Freund des Hauses sein [2]). Man behält treue Bedienstete auch dann im Hause, wenn man sich einschränken muß [3]), nur um sie nicht brotlos zu machen. Die Herrin sagt von ihrer alten Magd: „Sie ist mir ehrwürdig, keinen würdigeren Freund könnte ich besitzen als diese Magd" [4]). Der Sekretär verspricht seinem alten Diener, daß er bis an sein Lebensende bei ihm Brot haben soll [5]). Die Bauern fahren an dem Hause des kranken Obersten leise vorüber, weil er gütig und gerecht gegen die Dorfbewohner gewesen ist [6]). Der Sohn des Hauses erbittet für den alten, gebrechlichen Kammerdiener ein Ruhegehalt, trotzdem sich derselbe einen Betrug zu Schulden kommen ließ [7]). Der junge Herr umfaßt im Gebet die Hand seines Dieners [8]). Der Verzweifelte wünscht, sein alter treuer Diener möge ihn wie einen Hund an der Straße begraben [9]). Man spürt es überall, welchen tiefen Eindruck das Verhältnis Tellheims zu Just auf Iffland gemacht hatte.

In derselben empfindungsvollen Art verkehren auch Vorgesetzte und Untergebene höheren Standes: der Geheimrat [10]) oder General [11]) mit seinem Sekretär, der Fürst mit dem Offizier [12]) oder der Oberhofmeisterin [13]), die Baronin mit ihrer Gesellschafterin [14]).

Fürst und Volk.

Bekanntlich war Iffland ein Mann von höchster Loyalität. Nun lebte er in einer Zeit, in der sich die früheren patriarchalischen Beziehungen zwischen Fürst und Volk unter dem Einflusse der französischen Revolution auch in Deutschland zu ändern begannen.

---

1) Geflüchtete, I. 4. 2) Spieler, III. 4. 3) Einung, I. 2.
4) Geflüchtete, I. 10. 5) Verbrechen aus Ehrsucht, III. 1.
6) Vormund, III. 8. 7) Bewußtsein, V. 14.
8) Bewußtsein, IV. 3. 9) Bewußtsein, II. 2. 10) Bewußtsein, III. 7.
11) Albert v. Thurneisen, III. 8. 12) Elise v. Valberg, IV. 6.
13) Elise v. Valberg, IV. 10. 14) Selbstbeherrschung, III. 3. 4.

Staatsumwälzungen konnten nicht nach dem Geschmacke eines Mannes sein, der in beschaulichem, von sanfter Empfindung getragenem Ausathmen einer folgsamen Bürgerseele genügendes politisches Leben sah. Ein Volk war für Iffland nur eine erweiterte Familie, und wenn sich sein Drama auf politisches Gebiet wagt, wie in den „Kokarden", so bleibt doch die darin wohnenende Empfindung familienhaft. Dazu kam, daß Iffland durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu fürstlichen Häusern, z. B. zu den Leiningen, Gelegenheit hatte, zu sehen, welches Leid und welche Einbuße an Besitz die Revolution auch den fürstlichen Familien brachte, deren aufrichtigstes Bestreben es war, mit ihrem Volke in Frieden zu leben.

Iffland hielt es daher für seine Pflicht, das Verhältnis zwischen Fürst und Volk auf der Bühne recht voll loyaler Empfindung, recht in überquellender Güte, Liebe und Väterlichkeit darzustellen. Er war von der Schwierigkeit des Fürstenberufes überzeugt, und das bekannte Wort: „Si j'avais le malheur d'être né prince" — mag seine Empfindung ausgedrückt haben, wenn auch in anderem Sinne als bei Rousseau.

Ifflandische Menschen lieben ihren Landesvater. Ein Geheimrat ist zu Thränen gerührt, wenn er an die Vorzüglichkeit des Fürsten denkt[1]). Der Oberst hält es für eine Strafe, eine Tochter und keinen Sohn zu haben, weil er dem Landesherrn keinen Soldaten schenken kann[2]). Das Mädchen weint, weil es den Geburtstag der Landesmutter nicht festlich begehen kann[3]). Vom Anblicke eines Bildes, das einen milden, edlen Fürsten darstellt, sind die aufgeregten Rebellen so gerührt, daß sie es unzerstört hängen lassen, während sie die übrigen Bilder zertrümmern[4]). Der verarmte Bauer will lieber Haus und Hof verkaufen, ehe er die Bäume abschlagen läßt, die zur Erinnerung an wichtige Geschehnisse im Fürstenhause gepflanzt worden sind; er verwendet das ihm geschenkte Geld nicht zur Tilgung seiner Schuld, sondern er kauft dafür eiuen Baum, den er zur Ehre seines Fürsten pflanzen will[5]). Der Anblick des Fürstenschlosses soll „den Leidenden mit Mut erfüllen"[6]). Der Vater stellt den jungen Brautleuten das

[1]) Verbrüderung, I. 8. Kokarden, I 9. [2]) Familie Lonau, II. 6.
[3]) Liebe um Liebe, I. 3. [4]) Kokarden, V. 1.
[5]) Liebe um Liebe, I. 8; 14. [6]) Figaro, V. 17.

Königspaar als Muster einer guten Ehe hin: „Soll ich euch mit meinem Segen ein Beispiel der guten Ehe aufstellen? Auf unseres Königs Throne lebt es. Louise! Meine gute Tochter — sei eine so freundliche, gute Gattin, werde eine so treue, gute Mutter, als unsere Königin es ist! Wahrlich, sie ist oft mit dem großen Hausschmuck angethan, denn sie hat oft ihre Kinder auf den Armen. So habe ich und viele Menschen sie gesehen, das bringt Freude und Mut für den Hausstand unter guten Menschen. Die Andern schämen sich, und – gebt Acht, man wird immer weniger von Scheidung unter Eheleuten hören" [1]).

Der Ifflandische Fürst ist denn auch ein vorzüglicher Mensch. Er „kämpft den schönen Kampf des Lebens in seinem Herzen, welchen Teil seines Volkes er am meisten lieben soll" [2]); er schützt Witwen und Waisen [3]), er nennt seine Soldaten „seine Kinder", und verbietet, sie gegen die Rebellen zu schicken, damit nicht Bruder gegen Bruder kämpfe [4]); er „dankt dem Himmel", daß er ihm Unterthanen gab, die ihn lieben [5]); er schließt Frieden, um das Kriegselend zu mildern [6]); er hilft die schrecklichen Folgen der Revolution verwischen, „wie ein gemeiner Mann" [7]); er begrüßt seine Braut als „zukünftige Mutter aller seiner Unterthanen" [8]); sein Beruf ist, „Thränen zu hemmen und zu trocknen" [9]). Der edle Fürst läßt den jungen Mann, der die Aufrührer gegen sein Militär anführt, warnen, „daß er doch seinem Fürsten nicht die Gerechtigkeit abdringen möge, die ihm dann Thränen kosten würde" [10]). Er läßt bei einem bedenklichen Aufruhre die Thore seines Schlosses unbewacht offen stehen, um das Volk durch sein Vertrauen zu rühren, oder er tritt ohne Leibwache unter die bewaffneten Rebellen und rührt sie durch seine Worte; er läßt die von dem revoltirenden Pöbel niedergebrannten Häuser auf seine Kosten wieder aufbauen [11]). Der Fürst spricht an der Leiche eines Geheimrates, der in der Revolution sein Leben verlor, Folgendes: „Setzt nieder! (Sie setzen den Stuhl mit dem Geheimrat nieder.) Ist er tot? (Er umarmt ihn.) Blut wollte ich schonen — und das edelste floß! Ewiger Richter — die Menge ist erhalten — dieser

---

[1]) Veteran, I. 7. [2]) Friedr. v. Österreich, III. 5.
[3]) Friedr. v. Österreich, I, 21. [4]) Kokarden, V. 4.
[5]) Figaro, II. 16. [6]) Friedrich v. Österreich, V. 17.
[7]) Kokarden, V. 2. [8]) Figaro, V. 19. [9]) Leichter Sinn, V. 14.
[10]) Kokarden, III. 2. [11]) Kokarden, III. 2; V. 2, 4.

ward Opfer für alle! Das ist das Opfer meines unzeitigen Mitleidens! Geh heim, treuer Diener — schlaf sanft! Dein Tod war wie dein Leben — für alle! (Sie wollen ihn wegtragen.) Noch einmal! — (Er küßt sein Haupt.) Diese Wunde hast Du um mich. Ich kann nicht vergelten, — konnte nicht mehr retten! O, Gott, Gott, Gott! — Bringt ihn zur Ruhe!"[1]) Den rebellischen Bauern wird die Schwere des Fürstenberufes in rührenden Worten geschildert: „Denkt euch den Fürsten — der Nächte durchwacht für euch — der sorgt — denkt! — für jedes einzelne Menschenelend Vaterherz hat, und doch nicht helfen kann; der seine besten Einrichtungen, davon erst eure Kinder den reifen Segen genießen können, mit Tadel, Hohn und Undank muß vergelten sehen. Wie? Erlebt ein solcher Fürst an seinem Volke keine Mißjahre? Wenn die Menschen, für die er sorgt, für die er wacht, für die er weint — mit Wehr und Waffen zusammentreten — und unter Brand und Mord — vor seinen Augen den Schwur des Undanks und Verrats feiern — ist das dem Fürsten kein Mißjahr? Ist das nicht der Menschheit Schande? Wenn nun um solcher Thränenernte willen der Fürst den Acker nicht verläßt, den steinigen Boden nicht verflucht — wenn er wehmütig zur Seite steht, und, indem er selbst so bitter leidet, nur nachdenkt, wie der Acker vom Hagelschlage sich wieder erholen möge — Leute, Menschen mit ehrlichen Herzen! was seid ihr dann schuldig? — Ihr seid gute Landwirte; ihr wißt wohl, wer Güter bauet, genießt wenig von hundert. Von euren Abgaben werden die Leibwachen in Geld, die Silbergeschirre, die auf den Tafeln prangen, unterhalten. Was hat aber der arme Mann, dem ihr das abgebt, vor euch voraus, wenn aus seinem heißen, verwachten Auge eine Thräne des tiefen Grames in den Becher fällt, während ihr eure Milch ruhig und fröhlich eßt? Jeder von euch ist Herr seiner Zeit und seiner Hütte — er nicht"[2]).

Iffland wird oft als der erste Schauspieler angeführt, dessen Brust mit einem Orden geschmückt war; diese Auszeichnung hätte ebenso gut dem fürstentreuen Dramatiker, als dem berühmten Hofschauspieler und Schauspieldirektor gelten können.

---

[1]) Kokarden, V. 4. [2]) Kokarden, III. 5.

„Fürstenelend".

Mit sehr durchsichtiger Absichtlichkeit stellt Iffland seine Fürsten als unglücklich dar, und er widmet der Veranschaulichung des Fürstenelendes, wie er es nennt, manche Scene und Bemerkung.

Übrigens hat schon Brahm in seiner Schrift „das Ritterdrama des 18. Jahrhunderts" (S. 182) darauf aufmerksam gemacht, daß auch die Genieperiode den Fürst gern als unglücklich darstellt.

Der Ifflandische Fürst wird ein armer, sehr armer Mann genannt[1]), er beseufzt seine Vereinsamung[2]), er bezeichnet „das Darben an Glückseligkeit als das Loos der Fürsten[3]), er weint sich am Busen seines ehemaligen Lehrers aus oder fällt seinem Hofjunker mit der Beteuerung, daß er unglücklich sei, um den Hals und will seinem Reichtume entsagen, „aus einer Hütte für die Menschen sorgen", und Gott bitten, daß der nächste Erbe dieses Landes sie liebe wie er, und glücklicher sei als er[4]). Ein junger Mann liebt seinen Fürsten zwiefach, da er erfahren hat, daß dieser unglücklich ist[5]). „Alte Leute konnten sich der Thränen nicht erwehren, als sie die rotgeweinten Augen ihrer gnädigsten, geliebten Fürstin gesehen haben"[6]). Die Fürstin will einem Glücke entsagen, „das nur auf Kosten Anderer erworben werden kann"[7]). Die Königin „sinkt aus Gram über die treulosen Unterthanen unter der Last ihrer Kronen zusammen"[8]). Gerade der mildeste Fürst muß den Aufruhr seines Volkes erleben[9]). Die von ihrer Ehe unbefriedigte Fürstin ist tief gerührt, bei der Erkenntnis der Thatsache, daß alle Landeskinder sie lieben, nur allein ihr Gemahl nicht; sie klagt mit rührendem Tone: „Oft, wenn eine arme Tagelöhnersfrau unter meinen Fenstern ihrem Mann die schwere Last abnehmen durfte — und er dafür den matten Blick mit Gutmütigkeit nach ihr richtete — hätte ich gerne alle Pracht und Herrlichkeit ihr zugeworfen, hätte sie ihre Herrlichkeit mir gegeben, nur einen Blick von Ihnen mir zaubern können — wie sie von ihrem Manne ihn empfing! Dann warf ich vor Gott mich nieder und

---

[1]) Dienstpflicht, II. 7. [2]) Elise v. Valberg, IV. 4.
[3]) Elise v. Valberg, V. 9. [4]) Elise v. Valberg, V. 9.
[5]) Kokarden, II. 7. [6]) Elise v. Valberg, III. 2.
[7]) Elise v. Valberg, III. 6. [8]) Friedrich v. Österreich, III. 9.
[9]) Kokarden, I. 2.

rang meine Hände — und bat um diese Freuden. Aber sie zu gewinnen, verstand ich nicht. Ach — man lehrt uns Sitten kennen und Bücher! — lehrte man uns Herzen kennen, wir wären glücklicher." Am Schlusse des Schauspieles ist die Fürstin dann wieder „äußerst gerührt", als sie erkennt, daß der Fürst auch warmer Empfindung fähig ist[1]).

Rührende Reue.

Kotzebue hatte mit seinem Schauspiel „Menschenhaß und Reue" bekanntlich einen sehr großen Erfolg. Flugs fand auch Iffland, daß die Darstellung jammernder Reue und Gewissensqual, vor allem bei einem Manne, doch sehr rührend sei, und er ließ sich keine Gelegenheit entgehen, sie wirkungsvoll auf die Bühne zu bringen.

Er hat ein ganzes Drama, „Das Gewissen", zu diesem Zweck geschrieben; man sieht darin einen Mann, der einen Betrug bereut, „mit jedem Tage an Kraft des Körpers und der Seele hinschwinden". Der Reuige beschreibt seine Selbstqual mit ergreifender Anschaulichkeit: „Wachend und träumend wankt der Sterbende (den er betrogen hat), an mir vorüber, jeder Schatten, jeder Laut fordert mich zur Rechenschaft. Mein Gewissen klagt mich an, meine Augen verraten mich, jeder, der mich scharf ansieht, richtet mich. Mit jedem Tage ist meine Strafe neu, jeden Tag ist sie peinlicher. Gott erbarme sich meiner — ich kann nicht mehr! (Er setzt sich)"[2]). In dem Schauspiele „Die Mündel" wird die Reue eines Kaufmannes, der einen anderen zum Bankerott getrieben, und in dem Schauspiele „Reue versöhnt", die Gewissensqual eines jungen Mannes, der einen Diebstahl begangen hat, geschildert. Die Rebellen weinen über das Unglück, das sie angerichtet haben[3]); sie setzen selbst den Fuß des Fürsten auf die am Boden liegenden Kokarden, die Zeichen ihrer früheren revolutionären Gesinnung[4]). Der Gatte macht sich so lange empfindungsvolle selbstquälerische Vorwürfe, bis er seiner Frau gesagt hat, daß er ihr Unrecht gethan habe[5]), während seine Gattin bereut, ihn durch Erregung von Eifersucht gequält zu haben[6]). Ein junger Mann, der seine

---

[1]) Elise v. Valberg, V. 11. [2]) Gewissen, IV. 5.
[3]) Kokarden, V. 2. [4]) Kokarden, V. 4. [5]) Leichter Sinn, II. 6.
[6]) Leichter Sinn, I. 5.

Wohlthäterin beleidigt hat, sagt: „Ich könnte nicht leben, wenn ich wüßte, daß Sie zornig auf mich wären“[1]. Der Reuige will durch den Anblick seines Elendes Tugend lehren[2].

Falscher Verdacht, Verleumdung und deren Aufklärung.

„Unrecht leiden ist besser als unrecht thun“ — das ist ein Wort, das zu Zeiten der Empfindsamkeit doppelte Geltung hatte, und Iffland kannte seine Zeit. Wenn es sich in einem Drama ermöglichen läßt, so läßt er einen edlen, lieben, guten Menschen in falschen Verdacht geraten oder ihn böswillig verleumden, nachdem er ihm vorher die Sympathien seiner Zuhörer zugewendet hat; natürlich rührt das. Später wird die Unwahrheit durch irgend einen Zufall oder eine neue Wendung oder Nachricht aufgedeckt, und nun ist es wieder sehr rührend zu sehen, wie alle Umstehenden beteuern, sie hätten die Lüge doch nicht geglaubt, da sie doch das gute Herz längst erkannt hätten.

So wird ein edler Sonderling für einen Bösewicht erklärt[3], ein tapferer, seines Dienstes entlassener Hauptmann wird als feige verleumdet[4]. Wirklich echte Thränen werden eine „Herausforderung durch das Herz an das Geld“ genannt[5]; sogar ein Fürst hält Äußerungen eines überquellenden Herzens für Berechnung[6]; edle Thaten bringen statt Anerkennung schändliche Verleumdungen ein[7]. Die treue Gattin kommt in den Verdacht, ein unerlaubtes Verhältnis mit einem Minister zu haben[8]. Brüder entzweien sich, weil der Eine vom Anderen falscher Weise denkt, er habe seine eigene Tochter verspielt[9]. Ein rechtschaffener Diener wird eingesperrt, weil er unschuldig in den Verdacht der Unterschlagung gekommen ist[10]. Ein edler Wohlthäter, der sein Geld zur Unterstützung Armer verwendet, wird für „die allerfalscheste Seele“ erklärt, weil er den habgierigen Verwandten seinen Reichtum verheimlicht[11]. Einem äußerst edlen Präsidenten wird sein falscher Ruf folgenderweise geschildert: „Ihre Güte nennt man

---

1) Selbstbeherrschung, II. 7. 2) Bewußtsein, V. 15.
3) Vermächtnis, II. 2. 4) Hausfreunde, II. 4.
5) Vermächtnis, III. 4. 6) Elise v. Valberg, V. 11.
7) Mündel, V. 2. Selbstbeherrschung, III. 4; IV. 2; V. 9.
8) Leichter Sinn, IV. 5. 9) Aussteuer, V. 4.
10) Erinnerung, IV. 9. 11) Vermächtnis, IV. 11.

Schwäche, Ihre Milde — Verschwendung, Ihre Offenheit — Leichtsinn! Selbst Ihre Anspruchslosigkeit hat Ihnen geschadet. Der üble Wille hat allem einen bösen Schein geliehen — darum wird auch Ihre Freundschaft für mich hart getadelt. Die Gährung ist schnell aufgestiegen, nun schweigen auch Ihre Freunde zu den Lästerungen, und Sie dürfen sich nicht wundern, wenn einst die, welche Sie verbessert, befördert, aus dem Elend gezogen haben, Ihre Ankläger werden. Sie sind untergraben, sie können fallen"[1]).

Ein Motiv, das schon Chr. Felix Weiße in seinem Lustspiele „Weibergeklatsche" ausgebeutet hatte, verwendet Iffland auch öfter; bei Weiße wird Mamsell Louise, ein edles, reines Mädchen verleumdet, die Mutter eines fremden Kindes zu sein, das sie aus Mitleid bei einem Pfarrer in Erziehung gegeben hat. Ähnliches findet sich in mehreren Dramen Ifflands[2]).

Der feste Glaube einzelner Personen an die Unschuld des Verleumdeten wirkt auch sehr empfindungsvoll. Ein Mädchen glaubt mit rührender Treue an die Ehrenhaftigkeit ihres verleumdeten Bräutigams und will ihre Mitgift nicht eher anrühren, als bis der falsche Verdacht von ihm genommen ist[3]). Männer, die durch Verleumdung entzweit worden waren, sehen die Täuschung ein; dem Verleumder werden folgende Worte zugerufen: „Sieh her — zwei Herzen, die manchen Tag dem Kummer und dem Tode entgegengegangen sind, vereinigen sich hier bis zum Grabe. Unheil hast du gebrütet, armer Augendiener, geziffert und gewonnen, aber ein ehrliches Wesen, das sein Herz mit Hochachtung an deinem Herzen schlagen läßt — das wirst du nie gewinnen." (Er umarmt Rothenburg von ganzem Herzen)[4]).

Not und Unglück als Rührmotiv:

Jammer ohne Grundangabe.

Die weichgestimmten Seelen der Empfindsamkeitsperiode waren erklärlicherweise sehr leicht durch die Schilderung von Not und

[1]) Höhen, I. 7. [2]) Vormund, IV. 12. Vermächtnis, IV. 3.
[3]) Selbstbeherrschung, IV. 3. [4]) Vormund, IV. 18.

Unglück zu mitleidvollem Thränenerguß zu bringen. Auch auf diese Wirkung hat Iffland nicht verzichten wollen.

Eine höchst bezeichnende Eigenthümlichkeit des Ifflandischen Rührstückes ist das Klagen und Jammern der Figuren, ohne daß sie die Ursache ihres Unglückes, den Grund ihres Schmerzes angeben.

Auch im „Siegwart" jammern auftretende Unbekannte zunächst über ihr trauriges Schicksal, das sie dann meistens mit dem Bemerken erzählen: „Du bist der erste, der diese traurige Geschichte erfährt"[1]).

So verspricht sich auch Iffland schon von dem Gebahren seiner Gestalten, von ihrem kläglichen Aussehen, Klagen, Weinen, Jammern, Seufzen eine zu Rührung führende Wirkung. Den Grund des Jammers erfährt das Publikum erst später oder gar nicht.

Der Rat Talland „fühlt eine Last auf seinem Herzen, die keines Menschen Macht und Güte von ihm nehmen kann"; wer die grundlose Tiefe seines Unglücks geschaut hat, „wird schaudern und von ihm weichen, und immer schwerer wird die Last gegen das Ende seiner Jammertage"[2]). Der Unglückliche, den man teilnehmend fragt: „Wenn Sie es (nämlich das Herzeleid) nun überfällt in der Arbeit, wenn Sie es nun nicht mehr aushalten können," antwortet, indem er kaum die Thränen zurückhalten kann: „— so lege ich die Feder hin, weine mich recht aus, und arbeite dann weiter"[3]). Der Geheimrat Fernau wird „mit jedem Tage trüber"[4]); Onkel und Neffe sind „beide nicht glücklich"[5]); für das Mädchen ist „alle Hoffnung dahin"[6]) oder „alles Glück vorbei"[7]). Der Fuhrherr Germanus stellt sich mit den Worten vor: „Ich habe ein Leid im Herzen"! Erst später erfährt man, daß er mit den Verhältnissen in seinem Vaterlande unzufrieden ist[8]). Der Großvater will die fröhlichen Kinder nicht besuchen, „weil sein trauriges Gesicht ihre Freude nicht verscheuchen soll"[9]). Von einem Verstorbenen wird erzählt: „Der unglückliche Mann trug seinen Gram zur Arbeit und dann die Kraftlosigkeit von der

---

1) Siegwart, II. 448. 2) Gewissen, IV. 5.
3) Scheinverdienst, V. 14. 4) Oheim, III. 1. 5) Oheim, II. 11.
6) Oheim, III. 3. 7) Oheim, IV. 14. 8) Wohin?, II. 2.
9) Gewissen, I. 8.

Arbeit hinüber ins Leben"[1]). Dem Sohne wird das Unglück seines verstorbenen Vaters vorgemalt: „Hast du den Gram deines Vaters gekannt, hast du ihn dahinwelken sehen? Bist du Zeuge gewesen wie er an den Leiden der Seele gestorben ist?"[2])

Eine besondere Verstärkung ihres Rührwertes hat Iffland seinen unglücklichen Gestalten noch dadurch zu geben versucht, daß er ganz ausdrücklich betont, sie seien ohne ihre Schuld ins Unglück geraten. Von dem edlen Menschen, der unglücklich wurde, heißt es: „Seine Hingebung macht ihn zum Opfer"[3]). Der einer Intrigue zum Opfer gefallene Präsident sagt: „Ich muß büßen für mein unbedingtes Vertrauen auf die Menschen"[4]). Der Edle wird verspottet dafür, „daß er das Schicksal eines Elenden im Herzen trug"[5]). Der Kaufmann verliert sein Vermögen, weil er sich für Andere verbürgt hat[6]).

Kriegsunglück, Schiffbruch.

Die Schilderung von Kriegsunglück und Kriegsnot mag schon um deswillen zu Ifflands Zeit nicht ohne Wirkung auf die Empfindung der Zuhörer geblieben sein, weil die Zeitgenossen Ifflands — sowohl in Mannheim, als auch in Berlin — selbst Kriegselend genug erlebt hatten, vielleicht selbst im Schlachtengetümmel gestanden oder Angehörige im Felde wußten oder verloren hatten. Iffland scheute sich nicht, kaum geheilte Wunden aufzureißen oder die Erinnerung an trübe Ereignisse wachzurufen.

Miller schildert im „Siegwart" ebenfalls Kriegsunglück (I. 311.) und Wassersnot (II. 103.). „Ein Soldat sollte beinahe keinen Freund haben, denn alle Augenblicke steht er in Gefahr ihn zu verlieren." (I. 313.)

In Ifflands „Friedrich v. Österreich" finden sich folgende Stellen: „Er sengte und brennte in Böhmen, gierig trank sein Schwert das Blut der Mitbürger — die Fliehenden, die wehrlos Gemordeten — rauchende Hütten, zerstörte Tempel, das Ächzen der Sterbenden, über die sein Heer hinausflog, sprachen nicht zu seinem Herzen. Er wollte das Heil der Böhmen im Blute der Böhmen gründen"[7]). „Roß und Menschen stürzen aufeinander,

[1]) Oheim, I. 1. [2]) Oheim, II. 11. [3]) Oheim, IV. 3.
[4]) Höhen, V. 24. [5]) Mündel, II. 11. [6]) Mündel, IV. 18.
[7]) Friedrich v. Österreich, II. 15.

Das Geheul der Verwundeten, das Verzweiflungsgeschrei der Fechtenden soll gräßlich sein. Blutrot rauscht schon der Mühlbach durch die Stadt"[1]). „Ich hörte das Winseln der Geplünderten — ich habe Sterbende, Tote — ich habe die Glieder aller lebenden Wesen (!) unter meinen Füßen gesehen — und mein Schwert mußte darüber hinaus. Ströme Blutes starrten in den vernichteten Fluren"[2]). Es wird erzählt „von Zungen aus dem Halse schneiden"; mit Krieg, Mord und Brand ist das Land heimgesucht. „Aus der Asche ihrer Hütten verwünschen Euch die nackten Unglücklichen und euer König weint über euch"[3]). Der Landmann Wernau erzählt einem Müllersehepaare Folgendes: „Als mein Fritz — ich freue mich, daß mein Sohn diesen Liebesnamen getragen hat — im Krankenhause auf seinem letzten Lager da lag — der König hereintrat, den Kranken und Sterbenden Trost zusprach — die Bursche sich auf dem Lager emporrichteten, und mein Sohn mit der letzten Kraft unserem Friedrich Wilhelm zurief: — „Es lebe der König!" wie alle Sterbenden mit Glauben und Liebe den Ruf also wiederholten: „Es lebe der König!" — daß die frommen Thränen dem Herrn vom Angesicht flossen — da dachte ich wohl daran — der Bursche und seine Kameraden sind, Gott sei Dank! auf ihrem Ehrenplatze verschieden"[4]). Ein Oberst erzählt: „Ich habe Kugeln pfeifen, Brüder auf dem Schlachtfelde seufzen hören, und habe dran vorbei, dem Tode in den Rachen gemußt"[5]). Das Mädchen ist gerührt, als es die Narbe auf der Stirn des Geliebten erblickt, die dieser aus dem Feldzuge heimgebracht hat[6]).

Auch ein Schiffbruch wird erwähnt[7]).

Armut und plötzliche Verarmung.

Das, was man jetzt vielleicht „Armeleut-Poesie" nennt, findet sich bei Iffland auch schon. Wenn auch die damalige Zeit noch nicht so von sozialen Interessen durchzogen war, wie die unsere, so war doch Mitleid mit der Armut, wegen der allgemeinen Neigung zu empfindungsvoller Auffassung der Umgebung, sehr leicht zu erzielen.

Schon Chr. Felix Weiße hat in seinem rührenden Schau-

---

1) Friedr. v. Österreich, IV. 21. 2) Friedr. v. Österreich, V. 9.
3) Friedr. v. Österreich, V. 17. 4) Liebe und Wille, I. 2.
5) Vormund, I. 16. 6) Veteran, I. 3.
7) Erbteil des Vaters, II. 3.

spiele „Armuth und Tugend" die armen Bewohner des Erzgebirges auf die Scene gebracht.

Bei Iffland schreitet die tugendhafte Armut in geflickten aber sehr sauberen Kleidern über die Bühne, oder er läßt eine bürgerliche Familie, die die Zuschauer im 1. Akte in Wohlhabenheit kennen gelernt haben, plötzlicher Verarmung anheimfallen.

Die Hausfrau weint, weil sie nichts mehr zum Essen auf den Tisch setzen kann[1]). Ein alter Bauer sagt in rührender Weise seinem Gutsherrn, daß er „die neue Steuer nicht aufbringen kann"[2]). Eine Witwe, deren Mann durch einen fallenden Baum erschlagen wurde, ist mit ihren drei Knaben in bitterster Not und fleht um Erlaß der Abgaben[3]) oder jammert, weil sie den Miethzins nicht zahlen kann[4]). Ein Vater von sechs Kindern will sich wegen einer Schuld das Leben nehmen[5]). Arme Leute werden aus ihrer Wohnung gewiesen[6]). Die Gattin eines Verschwenders tröstet sich in ihrer Not mit dem Gedanken: „Kann ich nicht mehr hungern, so ist's vorbei[7]). Ein Vater weint, weil er seiner Tochter zur Verheiratung kein Geld geben kann[8]). Die Gattin, die nichts in die Ehe gebracht hat, weint über ihre Vermögenslosigkeit[9]). Ein Großvater weint, weil er arm ist und seinem Enkel nichts hinterlassen kann[10]). Das reiche Fräulein ist von der Armut ihres Bewerbers gerührt[11]); sie will dem armen Geliebten ihre Brillanten schenken[12]). Ein Offizier erklärt bei seiner Verlobung: „Narben, Herz und Degen sind mein einziges Kapital." Die Gläubiger sind so gerührt von der unglücklichen Vermögenslage ihres Schuldners, daß sie ein „vorteilhaftes Arrangement" mit ihm eingehen[13]). Die Geldnot des Vaters veranlaßt die Tochter, einem ungeliebten Manne, der die Schuld decken will, die Hand zur Ehe zu reichen[14]). Der Sohn will sich zum Militär anwerben lassen, damit der verschuldete Vater von seinem Handgelde den Nachbar bezahlen kann[15]). Gerichtsdiener und Steuerkommissar versiegeln in Anwesenheit der

---

1) Erinnerung, III. 5. 2) Figaro, IV. 18.
3) Selbstbeherrschung, I. 5. 4) Alte und neue Zeit, I. 12.
5) Mann von Wort, II. 2. 6) Geflüchtete, I. 10.
7) Erinnerung, III. 5. 8) Verbrechen aus Ehrsucht, I. 7.
9) Mündel, II. 11. 10) Spieler, III. 3.
11) Verbrechen aus Ehrsucht, V. 4. 12) Bewußtsein, IV. 3.
13) Künstler, III. 5. 14) Aussteuer, IV. 7. 15) Liebe um Liebe, I. 15.

jammernden Familie die Möbel[1]). Von dem armen, in einem vornehmen Hause aufgenommenen Mädchen wird erzählt: „Die arme Kreuzträgerin muß die paar abgelegten Kleider, die man ihr hier zuwirft, hart büßen"[2]).

Krankheit.

Bei seinem Bestreben, immer zu rühren, fällt Iffland nicht selten ins Unästhetische. Er führt Krankheit, Alter, Gebrechlichkeit vor, um Thränen zu erregen, deren Menge ihm nun einmal der Wertmesser einer dramatischen Dichtung geworden war.

Übrigens war die ganze zeitgenössische Dichtung nicht frei von dieser Neigung. Werthers Lotte bemühte sich in rührender Weise um eine sterbende Freundin; Lavater konnte, wenn er im Schlafe plötzlich aufwachte, „nicht den Nachtwächter rufen hören, ohne eine gewisse süße Melancholie, die mit einer feinen Empfindung der Flüchtigkeit des Lebens und mit dunklen Vorstellungen von wachenden Wesen, seufzenden Kranken, Gebärenden, Sterbenden u. s. w. verbunden war". Auch Sara sitzt bei Beginn des fünften Aufzuges zur Erhöhung des rührenden Mitleides „schwach in einem Lehnstuhle".

Bei Iffland wird die Gattin „schwach und betäubt", als sie erfährt, daß ihr Gatte ins gemeine Gefängnis geführt werden soll[3]). Die verwitwete Königin wird zu all ihrem Unglück auch noch krank[4]). Die Kinder der Hauptmännin sind „an den Blattern gestorben"[5]). Das Mädchen, dessen Geliebter zum Tode verurteilt worden ist, bricht ohnmächtig zusammen und wird auf einem Sessel fortgetragen[6]). Sogar „Nasenbluten" wird zur Steigerung der Teilnahme für den unglücklichen Liebhaber vorgeschrieben[7]). Das von ihrem Geliebten verlassene Mädchen ist „von Schwäche am Reden verhindert"[8]).

Der geistig Gesunde wird in Ifflands Dramen oft für wahnsinnig erklärt; entweder, weil die Verwandten das Vermögen besitzen möchten[9]), oder weil er ein Sonderling ist[10]), oder weil er

---

1) Mündel, IV. 5. 2) Höhen, II. 6. 3) Mündel, V. 7.
4) Friedr. v. Österreich, II. 6. 5) Hausfreunde, I. 4.
6) Albert von Thurneisen, IV. 5. 7) Jäger, III. 7.
8) Mündel, III. 16. 9) Mündel, I. 1.
10) Familie Lonau, II. 12; IV. 4.

die Reue über eine unedle Handlung in recht auffälliger Weise zum Ausdrucke bringt[1]). Auch ein sehr edler Mann, den seine Umgebung nicht versteht, soll als irrsinnig erklärt und eingesperrt werden[2]); er weiß schließlich selbst nicht mehr genau, ob er krank oder gesund ist[3]); seine Verzweiflung, als er eingesperrt werden soll, wird zur Rührung des Publikums deutlichst veranschaulicht[4]).

Alter und Gebrechlichkeit.

Der Greis war eine stehende Rührfigur in der Genieperiode; auch bei Leisewitz, Klinger, Schiller finden sich Lieblingsworte wie: Graukopf, Silberlocken, eisgrau, weißlockig, jammervoller Greis u. s. w. immer wieder. Bei Schiller ist folgende Scala aufzustellen: Verrina 60 Jahre, — Miller 60 Jahre, — Daniel 71, Doria 80, — Attinghausen 85 — der Großinquisitor sogar 90 Jahre.

Vielfach erinnert auch Iffland an das hohe Alter seiner Figuren.

Ein Hofrat versucht ein gutherziges Bauernmädchen mit folgenden Worten zur Heirat mit ihm zu bewegen: „Mädchen denk nur — wenn ich weiße Haare haben werde, so lebt ja auch niemand, der mich lieb hat und sich meiner annimmt, kein Mensch! Ich verlange nichts, als daß du mich lieb hast und für mich sorgest, wenn ich weiße Haare haben werde"[5]). Die alternde Erzieherin seufzt über menschliche Gebrechlichkeit[6]). Der altersschwache Onkel kann sich nur noch mit Mühe setzen, er „hat nichts mehr als seine grauen Haare"; seine Geistesverwirrung wird als Rührmotiv verwendet[7]). Ein alter weißhaariger Bürgermeister wird von Rebellen, die ihn erwürgen wollen, gesucht[8]). Der Onkel nennt die Nichte „seinen Stab im Alter"[9]). Von einer wohlthätigen Dame wird gesagt, daß sie mildthätig handeln werde, auch „wenn sie einst am Stocke schleicht"[10]).

Auch Gebrechlichkeit weiß Iffland zur Erregung von Rührung auszunützen.

Ein alter, zitternder Mann bittet knieend, daß man ihn

---

1) Gewissen, V. 13. 2) Vermächtnis, III. 4; IV. 3.
3) Vermächtnis, V. 5. 4) Vermächtnis, V. 7.
5) Hagestolze, V. 15. 6) Aussteuer, II, 4.
7) Mündel, V. 7. 8. 15. 8) Kokarden, II. 7. 8.
9) Oheim, I. 8. 10) Selbstbeherrschung, I. 5.

nicht schlage[1]). Der Wohlthäter will keine Dankesbezeugungen haben, weil seine Hände zu schwach seien, daß er sie entgegen nehmen könnte[2]). Iffland läßt sogar den alten Nachtwächter blind sein[3]).

Vereinsamung.

Der Einsiedler, der durch Ungunst der Verhältnisse oder schwere Schicksalsschläge aus der Welt vertrieben worden ist, und nun in der Einsamkeit ein rührend gottseliges Leben führt, war eigentlich eine stehende Figur im Ritterdrama[4]).

Iffland fand, daß es auch im Familienstücke Rührthränen entlocken könnte, wenn man die Vereinsamung irgend einer Gestalt mitleidigen Seelen vorführt, die während der Pausen des Schauspieles sich ja recht schön ihrer angenehmen gesellschaftlichen Verbindungen bewußt werden konnten.

„Nach mir fragt niemand", sagt der Hagestolz[5]). Der alte Junggeselle „fühlt sich leer, denn er hat dem Staate keine Kinder gezogen"[6]). Ein Vater „ohne Sohn (er erkennt ihn nur nicht mehr) stirbt gern"[7]). Der Unglückliche hat niemand, dem es lieb gewesen wäre, wenn er fröhlich sein würde[8]); er zieht sich von der Welt zurück, weil er sie für zu schlecht hält, als daß er darin leben könnte[9]). Der Vereinsamte klagt: „Was mich liebte, ist nicht mehr. Was mich erfreute — ist verändert. Den mühseligen Lebensrest will ich in der Stille im Geleite der Freundschaft tragen"[10]). Das verwaiste, einsame Mädchen erzählt: „Mein Vater konnte für meine Bildung nichts verwenden. Was er aber zu meinem Besten sagte, war liebevoll gedacht, daß ich es nie vergessen kann. Die Thränen, womit er mich an seinem Sterbetage bat, auf gutem Wege zu bleiben, sind ein kräftiger Segen. Ich habe ein arbeitsames, stilles Leben geführt, wie es einem armen unbedeutenden Mädchen zukommt. — Das ist alles, was von mir zu sagen ist"[11]). Die Baronin, die sich von ihrer Gesellschafterin verabschiedet hat, sagt: „Verlieren — das ist die Geschichte meines

1) Mündel, V 7. 2) Advokaten, V. 13. 3) Leichter Sinn, V. 6.
4) Siehe Otto Brahm, Deutsches Ritterdrama (S. 154).
5) Hagestolze, IV. 6. 6) Herbsttag, V. 24.
7) Kokarden, V. 9. 8) Mündel, II. 11. 9) Mündel, II. 11.
10) Erbtheil des Vaters, IV. 10. 11) Oheim, IV. 13.

Lebens. — Nun stehe ich allein und habe niemand"[1]). Der Handlungsdiener Müller beschreibt sein Leben mit folgenden Worten: „Sehen Sie — mein bischen Leben ist dahingegangen — an den Pult, zu Tische, in die Kirche, wieder an den Pult und etwa an's Klavier, eine Motette oder ein sittlich Stückchen zu spielen. Seit Jahren habe ich Wald und Korn nicht in Natura gesehen"[2]). Die alte, verlassene Erzieherin soll aus dem Hause gejagt werden[3]). Der Einsame feiert heimlich das Andenken seines verschollenen Bruders, weil er fürchtet, die Welt könnte ihn nicht verstehen und ihn verachten[4]). Der Verlassene sagt: „Die Menschen haben mich sitzen lassen, mit der Welt will ich nichts mehr zu thun haben, macht nur, daß man mich nicht mehr in die Welt zieht, die für mich tot ist und für die ich tot sein und bleiben will[5]); ist denn kein Winkel der Erde, der mich vor euch (den habgierigen Verwandten) verbergen kann"[6]).

Trennung und Wiedersehen:

Grab, Tod und Sterben.

Ifflands Neigung zum Ausmalen von sentimentalen Gefühlsausbrüchen kamen die Trennungs- und Wiedersehensscenen sehr gelegen. Das Weinen, Klagen, Umarmen nimmt darin kein Ende. Und wenn keine wirkliche Trennung seiner Personen eintritt, so wird doch eine solche befürchtet oder angedeutet.

Auch den Tod faßt Iffland immer als Trennung auf, der ein Wiedersehen folgen wird; er hat also immer zweierlei rührende Stimmungen bei der Erwähnung des Todes im Hintergrunde: die schmerzliche, thränenvolle Abschiedsstimmung und die freudige, aber ebenso thränenvolle Wiedersehensstimmung. Die Erwähnung und Andeutungen von Grab, Tod und Sterben kann man deshalb auch in allen Ifflandischen Stücken, oft bei den unglaublichsten Gelegenheiten, finden.

Man spricht von: unten liegen — an den Grabstein treten

---

1) Selbstbeherrschung, IV. 5. 2) Oheim, I. 2.
3) Aussteuer, IV. 5. 4) Aussteuer, IV. 8.
5) Vermächtnis, I. 2, 9. 6) Vermächtnis, V. 5.

— abmarschiren[1]) — den Geist aufgeben[2]) — von zitternder Todeshand[3]); man wünscht einander eine ruhige Sterbestunde[4]) und spricht von letzten Seufzern[5]), Augen schließen[6]), baldigen[7]) und stillem Ende[8]), oder man erwartet mit Entzücken das Ende[9]). Man wünscht, daß die Augen geschlossen wären, die Totenfanfare über das Grab ginge[10]), und man seine Haare gerecht ins Grab brächte[11]). Man hört Stimmen aus dem Grabe[12]) und erinnert an seine letzte Stunde[13]) oder sein letztes Haus[14]). Der Mann hat seine vorzügliche Gemahlin unter die Erde geärgert[15]). Die Tochter „stößt den Vater mit Schande in die Grube und entehrt ihre tugendhafte Mutter im Grabe"[16]). Der Vater erinnert seinen Sohn daran, daß er nur noch einen Schritt vom Grabe stehe[17]). Der General bittet einen tapferen Soldaten, ihm dereinst die Augen zuzudrücken[18]). Der Spieler ruft in Verzweiflung: „Um Gotteswillen eine geladene Pistole![19]) Die einsame, verblühte Jungfrau freut sich, daß ihr einst der Jungfernkranz mit ins Grab gelegt werde[20]). Die Witwe will in ihrem Witwenschleier begraben sein[21]). Alte, unglückliche Menschen preisen den Tod als Wohlthäter, die Ruhe im Grabe als Erlösung[22]). Ähnliche Andeutungen finden sich in großer Anzahl und bei den verschiedensten Anlässen[23]). Der Vater will in den Armen seiner Kinder den Geist aufgeben; der Onkel will in den Armen seiner Neffen sterben[24]). Sogar die Haremsdame singt: „Es (das Dankbarkeitsgefühl) geleitet mich zum Grabe, bis ich keine Kraft mehr habe, und der Tod mir winkt zum Ziel"[25]). Der alternde Vormund

---

1) Scheinverdienst, III. 13. 2) Wohin?, IV. 8.
3) Vermächtnis, V. 7. 4) Gewissen, III. 3. 5) Figaro, V. 7.
6) Erbteil des Vaters, IV. 7. 7) Alte und neue Zeit, II. 4.
8) Elise v. Valberg, V. 9. 9) Fremde, III. 11.
10) Herbsttag, II. 11. 11) Alte und neue Zeit, III. 19.
12) Dienstpflicht, V. 16. 13) Figaro, IV. 18.
14) Mündel, III. 12. 15) Vormund, V. 1.
16) Albert v. Thurneisen, II. 9. 17) Kokarden, IV. 9.
18) Albert v. Thurneisen, IV. 10. 19) Spieler, V. 18.
20) Aussteuer, II. 1. 21) Friedr. v. Österreich, II. 16.
22) Scheinverdienst, V. 16.
23) Gewissen, IV. 2; Frauenstand, I. 8; Vaterhaus, IV. 5; Verbrechen aus Ehrsucht, I. 2; Friedr. v. Österreich, I. 7.
24) Mündel, V. 7. 25) Achmed und Zenide, II. 9. 10.

weist sein Mündel, das ihm sein „ehrliches, dankbares Herz“ schenken will, mit den Worten ab: „Sie sind sechzehn Jahre. Wenn Sie in der Blüte des Lebens sein werden, liege ich auf der Bahre“ [1]). Die Schwiegertochter denkt in Rührung an die Zeit, da es im Hause der Schwiegereltern still geworden sein wird [2]). Die Gattin will nur in ein Land mit auswandern, „wo man ehrlich begraben wird“ [3]). Einem Juristen wird der Rat gegeben: „Frage selten das corpus juris, oft das Herz und allezeit die Todesstunde“ [4]). Man spricht nur deshalb von schlechter Zeit, weil die Verstorbenen ohne Trauer nur polizeimäßig eingegraben werden [5]). Das Fräulein will an den Fürsten, den es nicht lieben darf, denken „wie an einen schönen, toten Jüngling“ [6]). Die Mutter will weinen und sterben, wenn der Sohn von seiner Angebeteten einen Korb bekommt [7]). Das Fräulein zeigt entzückt ihren Verlobungsring und ruft: „Ach, nun trennt uns nichts mehr als der Tod!“ [8]). Die alte Mutter sagt jeden Abend: „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“ [9]). Das Fräulein „möchte nicht mehr leben, wenn sie nicht mit großen, freien, unschuldigen Augen auf den Mond, der über ihrer frommen Eltern Grab leuchtet, schauen könnte“ [10]). Der Bruder „will die Unschuld seiner Schwester schützen“; er sagt: „so wahr ich über meiner toten Mutter schwur — dies Wort halte ich, oder ich sterbe auf dem Schaffot!“ [11]). Der alte Oberförster sagt von seiner Gattin: „Nun sind wir schon dreißig Jahre zusammen gegangen; aber wenn Gott die Alte da mir heute von der Seite nehmen wollte, so träfe es mich so hart, als wenn er sie mir am Brauttage genommen hätte“ [12]). Der Onkel küßt seine Nichte, die seinem verstorbenen Bruder ähnlich sieht, mit den Worten: „In dir küsse ich den Toten“ [13]). Dem Liebespaare, das ohne Einwilligung des Vaters heiraten will, wird gesagt: „Ihr junges Volk, wenn ihr einmal hier auf eurem Kirchhofe ruhig schlafen wollt, so müßt ihr Vater und Mutter gehorchen“ [14]).

---

1) Vormund, III. 11. 2) Vaterhaus, IV. 5.
3) Wohin? V. 15. 4) Advokaten, V. 13. 5) Oheim, III. 8.
6) Elise v. Valberg, V. 3. 7) Verbrechen aus Ehrsucht, II. 5.
8) Höhen, IV. 8. 9) Vaterhaus, III. 2.
10) Elise v. Valberg, II. 9. 11) Elise v. Valberg, II. 10.
12) Jäger, IV. 10. 13) Vermächtnis, III. 4.
14) Vermächtnis, I. 2.

Ein alter Herr geht nirgends anders spazieren als auf dem Kirchhofe[1]). Die Witwe des Kaisers erinnert in rührender Weise an den Tod ihres Gemahls: „Als wir uns das letzte Mal sahen, lebte Kaiser Albrecht noch! (Pause, Rebenstein läßt sein Haupt auf die Brust sinken, die Räte trocknen ihre Augen.) Ich danke euch! Eure Herzen halten hier Leichenbegängnis und eure Augen senden kostbare Tropfen, teure Freunde, an seine Gruft ihm nach — ich danke euch, und Gott lohne euch!"[2]) Der alte Oberförster erinnert sein Mündel, ein junges Mädchen, das sich gerade recht sehr über das Wiedersehen freut, daran, „daß wir einmal alle daran müssen"[3]). Der unglücklich liebende Sohn jammert: „Dann werde ich hinunter getragen, drunten am Kirchthurm neben die Schwester Friederike unter den Hollunderbusch gelegt, und du (der Vater) gehst hier oben allein umher"[4]).

Die gesamte Litteratur der Empfindsamkeitperiode hantierte übrigens sehr gern mit derartigen Gedanken.

Gellert (Zärtliche Schwestern, I. 11.) läßt einen Witwer von dem entschwundenen Glücke seiner Ehe erzählen und schließt mit den Worten: „Laß mich ja zu meiner lieben Frau ins Grab legen."

Klopstocks Ode „An Fanny" mit ihrer empfindsamen Anfangsphrase: „Wenn ich einst tot bin", — mag zu Ifflands Zeit noch mit Behagen nachempfunden worden sein.

Ähnliches findet sich auch im Werther.

Claudius ging nicht vorbei, „wo 'ne Gottesackerthür offen steht".

Iffland „sah das Gras auf dem Grabe seines Großvaters wehmüthig im Winde schwanken".

Miller pflegte an seinem Geburtstage einen Spaziergang im Sternenschein über die einsamen Gräber zu unternehmen. Die Liebesleute im „Siegwart" sitzen miteinander auf dem Kirchhofe. „Oft ging er an das Grab seiner Mutter, wo er Rosen und Jasmin und Totennelken gepflegt hatte, und weinte". Miller malte die Begräbnisse gern aus. Das Leichenbegängnis eines Bräutigams wird mit allen rührenden Einzelheiten beschrieben, obgleich die Erzählung nur eine Episode im Romane ist.

---

[1]) Fremde, II. 1. [2]) Friedr. v. Österreich, I. 15.
[3]) Jäger, I. 9. [4]) Familie Lonau, I. 9.

Die Armen, denen der Verstorbene Wohlthaten erwiesen hat, kommen zum Begräbnisse; eine arme Frau steckte einen Rosenzweig auf das Grab.

Bei Iffland finden sich ähnliche Scenen [1]).

Sterbestunde.

Mit größter Vorliebe erzählen Ifflands Personen von der Sterbestunde ihrer Lieben.

Die Großmutter beschreibt die Todesstunde ihrer Tochter: Ich sehe meine Tochter noch, als ihr die Kinder das letzte Mal vorgeführt wurden. Wie sie nun fortgebracht wurden, da richtete meine selige Louise sich noch einmal auf — sah ihnen nach, streckte ihre kalten Arme ihnen nach. Das letzte war Mariechen, die sah sich in der Thür noch einmal kläglich um. — „Ach Mariechen behielte mich so gerne!" sprach der liebe Engel, und sank wieder auf sein Totenlager nieder. „Du willst mich, Vater! so leite sie und laß gute Menschen Geduld mit ihr haben" [2]). Die Tochter erzählt vom Tode ihrer Mutter: „Morgens um 4 Uhr rief sie uns und klagte über ihren Kopf. Wir waren alle bei ihr. Auf einmal wurde es ihr heiß — ganz heiß. — Wir weinten alle, und mein Mann sang ein Sterbelied. Ehe es noch ganz aus war — war sie schon hinauf" [3]). Das Mädchen sagt: „Die Thränen, womit mein Vater mich an seinem Sterbetage bat, auf gutem Wege zu bleiben, sind ein kräftigen Segen" [4]). Der Vormund sucht sein Mündel mit folgenden Worten zum Heiraten zu bewegen: „Denke nur, wie du den Kampf mit dem Tode mir so schwer machen würdest, wenn meine letzten matten Blicke vergebens nach dem Manne umher sehen sollten, an dessen Hand du glücklich durch die Welt gehen könntest" [5]). Die Großmutter glaubt, einst nicht ruhig sterben zu können, wenn sie ihren verwaisten Enkeln nicht eine gute Mutter gewesen wäre [6]). Das Bewußtsein, dem Vater eine gute Sterbestunde bereitet zu haben, wird „ein gutes Erbteil" des Sohnes

---

[1]) Vaterhaus, II. 5; Herbsttag, V. 12; Vermächtnis, III 3; V 6; Selbstbeherrschung, III. 7; Gewissen, I. 8; IV. 3; Dienstpflicht, III. 9; Vormund, III. 5; Albert v. Thurneisen, V. 2; Advokaten, I. 1; Bewußtsein, III. 10; Kokarden, III. 3; V. 3; Jäger, III. 7; V. 9; Alte u. neue Zeit, III. 19; Einung, III. 4.

[2]) Herbsttag, V. 11. [3]) Hagestolze, IV. 8. [4]) Oheim, IV. 13.

[5]) Vormund, V. 15. [6]) Herbsttag,

genannt[1]). Ein Vater erzählt: „Mein Sohn — er ist vorangegangen — er starb für König und Vaterland! Fließen die Augen über, — so fasse ich das eiserne Kreuz, was er erwarb — sehe aufwärts und denke: Bestelle mir Platz neben dir! und schaffe dann so fort, wie es gehen will“[2]). Der Vater hebt ganz besonders hervor, daß seine Tochter gerade „in der Scheidestunde der seligen Frau Schwägerin geboren ist“[3]). Man schwört „bei dem Frieden der Todesstunde“[4]). Die Todesangst eines jungen Mannes oder einer ganzen Familie und ihr Tod im Feuer wird angedeutet[5]). Selten hat dagegen Iffland den Tod einer seiner Figuren auf offener Scene dargestellt[6]).

Anrufungen Verstorbener.

Der verwaiste Sohn ruft seinen verstorbenen Vater an: „Ich bin allein in der Welt, soll fremdes Brot essen! Meine Mutter härmt sich zu Tode. — Und hier, wo mein Vater ging, stand, hier, wo er Gutes an Armen that, hier wirft sein Bruder mir Almosen vor! Ach lieber Vater wenn du unter den Seligen schon bist, so sprich für uns, daß wir alle sterben und zu dir gesammelt werden!“[7]). Die Erinnerung an die verstorbene Mutter[8]) oder Gattin[9]) wird öfter zur Rührung verwendet. Vom Testament und Vermögensnachlaß wird in rührender Weise gesprochen[10]). Ähnliche Scenen finden sich oft[11]).

Selbstmord.

So wie Goethe im „Werther“, lange bevor der Selbstmord zur Thatsache geworden ist, durch eine Menge oft versteckter Andeutungen des Selbstmordes Mitleid und Teilnahme erzielt, läßt auch Iffland den Selbstmord erwarten oder deutet ihn an, um sein Publikum zu rühren.

---

1) Gewissen, III. 8. 2) Liebe und Wille, I. 2. 3) Oheim III. 4.
4) Friedrich von Österreich, I. 7. 5) Kokarden, IV. 6; 16.
6) Kokarden, V. 3. 7) Allzuscharf macht schartig I. 4.
8) Bewußtsein, III. 10; Mann von Wort, II. 4.
9) Herbsttag, I. 6; Albert von Thurneisen, V. 8.
10) Oheim, I. 4; III. 9; Mann von Wort, II. 2; V. 3; Vermächtnis, II. 9; Selbstbeherrschung, III. 3.
11) Albert von Thurneisen, IV. 8; Friedr. v. Österreich, I. 10; III. 12.

Nur einmal ereignet sich der Selbstmord [1]), den ein in Wuchererhände gefallener Sekretär begeht. Die That geschieht hinter der Scene, aber durch den kleinen Neffen des Selbstmörders wird die grause Nachricht auf die Bühne gebracht, wobei die obligate Rührung durch den Kontrast zwischen dem unschuldigen Kindergerede und der erschreckenden Wirkung desselben auf die versammelte Familie erreicht wird.

In den übrigen Fällen begnügt sich Iffland mit der, durch die Androhung des Selbstmordes erregten, thränenvollen Mitleidsstimmung.

Der Einnehmer Grellmann, den Cassation erwartet, droht, daß er sich auf der Stelle erschießen werde, wenn man ihn nicht rette [2]). Der in seinem Gewissen Belastete, in dessen Bewußtsein der Gedanke an Selbstmord auftaucht, bittet Gott um Verzeihung, wegen seines Vorhabens [3]). Der Gatte, der sich von seiner Gattin betrogen glaubt, droht ebenfalls mit Selbstmord [4]).

Wiedersehen und Erkennen.

Erkenntnis- und Wiedersehensscenen sind bekanntlich ein alter Bestandteil des Dramas.

Auch in der dem Ifflandischen Rührstücke unmittelbar vorausgehenden dramatischen Litteratur wird dieses Motiv gern angewendet.

In Chr. Felix Weißes „Richard der Dritte" findet sich ein empfindungsvoll geschildertes Wiedersehen zwischen der Königin und ihren gefangenen Söhnen.

Auch in Gemmingens „Hausvater" (IV. 8) ist eine Erkenntnisscene zwischen dem alten Vater und der Geliebten eines jungen Mannes in rührender Weise ausgestaltet.

Lessing hat in der „Sara" die Scene des Wiedersehens zwischen Vater und Tochter durch den Kontrast gesteigert; während der Vater erfreut über das Wiedersehen ist, weiß doch der Zuschauer schon, daß die Tochter in kurzer Zeit an Gift sterben wird.

In Goethes „Stella" ist das plötzliche Wiedersehen zwischen Ehegatten zweimal als Rührmoment verwendet.

Bei Iffland sind Erkenntnis- und Wiedersehensscenen in mannigfacher Weise vorhanden. Vater und Sohn sehen sich nach

1) Dienstpflicht, V. 15. 2) Mann von Wort, V. 6.
3) Gewissen, IV. 2. 4) Freunde, IV. 12.

bestandener Gefahr glücklich wieder[1]). Die lange fern gebliebene Mutter kommt plötzlich wieder zurück[2]). Der Vater sieht seine geliebte Tochter nach einer Trennung von 5 Jahren plötzlich wieder[3]). Beim Zurückkommen der aus dem Vaterhause entflohenen Tochter weint Alles[4]). Die Gattin ist von dem Anblicke des mit seinem Vater wieder vereinten Sohnes, die Beide in glücklicher Umarmung vor ihr stehen, so gerührt, daß sie wünscht, diesen Anblick in ihrer Sterbestunde haben zu können[5]). Lang von einander getrennte Brüder sehen sich plötzlich wieder[6]). Der aus dem Gefängnisse entlassene Gatte sieht sein Weib wieder[7]). Der vereinsamte Sonderling sieht das Kind seines geliebten, verstorbenen Bruders plötzlich wieder; er ruft: „Sein Auge, sein Blick, sein Bild, sein Ton! Meines Bruders Kind, sein Blut! Sein Ton! — Kind — Mädchen — Louise — gerechter Gott, wo kommst du her? Wie kamst du hierher? Woher weißt du? Wer ist bei dir? Komm her meine Tochter. Komm in meine Arme, und ich will dich nicht mehr lassen, so lange ich lebe. So sah er aus — seht — so sah ihr Vater mich oft an, eben so! Gott! was steht mit dem Kinde auf einmal alles vor mir da! — Aber wo kommst du — wie bist du hierher gekommen[8])"? Der alte Onkel erkennt in zwei jungen fremden Männern seine Neffen, die er vor langer Zeit als Knaben gesehen hat[9]). Die versammelte Familie erkennt in einem armen, alten Manne plötzlich einen verschollenen Onkel[10]). Das Mädchen sieht den ungetreuen Geliebten nach langer Trennung unerwartet wieder[11]). Der in die Schlacht gezogene Erzherzog tritt plötzlich in das Zimmer seiner Gattin, die ihn, einer falschen Botschaft zu Folge, eben als Gefangenen beweint hat[12]). Ein alter Herr ist in „glücklicher Ungeduld, seine ganze Seele ist in Bewegung", er ist von Rührung überwältigt, weil er heute seinen alten Freund wiedersehen soll[13]). Ein heruntergekommener Amtmann bittet beim rührenden Wiedersehen seinen alten Schul- und Universitätsfreund, der ihn nur in glücklicher Lebenslage gesehen hat, „um ein Bett und eine Stube"[14]).

[1]) Kokarden, II. 5. [2]) Reue versöhnt, IV. 9. [3]) Spieler II. 13.
[4]) Bewußtsein, V. 17. [5]) Bewußtsein, III. 10.
[6]) Mündel, III. 6; Aussteuer, IV. 16. [7]) Mündel, V. 13.
[8]) Vermächtnis, III. 4. [9]) Oheim, I. 8; Mündel, V. 17.
[10]) Mündel, V. 7. [11]) Mündel, V. 1.
[12]) Friedrich von Österreich, V. 8.
[13]) Fremde, I. 3; 7; ähnlich: Herbsttag, I. 7; Erbteil des Vaters, III. 6.
[14]) Gewissen, II. 9.

Der Wanderer freut sich, seine Heimat wiedersehen zu können, „in seiner Brust arbeitet es dem Hause entgegen“ [1]). Der fäschlich als Wucherer ausgeschrieene Mann wird als gütiger Wohlthäter erkannt [2]).

Auch der Gedanke, geliebte Personen, die Gattin [3]), den Sohn [4]), im Himmel wiedersehen zu können, soll bei Iffland rühren.

Abschied.

Einen wahren Kultus treibt Iffland mit dem Abschiednehmen.

Das Anschlagen von Trennungsschmerz und Trennungsleid schien ihm so sicher auf die Empfindung zu wirken, daß er kaum ein Bühnenstück geschrieben haben dürfte, in dem sich nicht eine Abschiedsscene findet, oder wenigstens einige Personen mit Abschiedsthränen auf den Wangen über die Bühne laufen.

Das Abschiednehmen wurde in der Litteratur jener Zeit als sehr wichtige und poetische Sache behandelt.

Im Siegwart erweckt eine Trennung von nur wenigen Tagen stets so traurige Vorstellungen, als wenn es sich um Jahre handele.

Werther nimmt im Bewußtsein unaufhörlich Abschied von Lotte und erfreut sich dazwischen immer wieder an dem Gedanken des Wiedersehens [5]).

Iffland wendet mit höchster Vorliebe eine besondere Steigerung an, indem er fast immer einen „Abschied auf immer“ konstruirt. Auch in Abschiedsscenen, deren Personen sich nach dem Entwurfe des Dramas im späteren Verlaufe wiedersehen sollen, thut er dies. Abschied mit der Hoffnung auf Wiedersehen schien ihm nicht empfindungsvoll genug zu sein. Auch die spätere Wiedersehensscene gestaltet sich rührender, wenn sie scheinbar unvorhergesehen eintritt.

Der gute Onkel [6]) sagt beim Abschiede: „Gute Nacht auf ewig!“; die Ewigkeit dauert aber nur vom dritten bis zum fünften Aufzuge.

Dieses Wirkungsmittel hat Iffland ohne Bedenken immer wiederholt.

Derartiges Abschiednehmen „auf immer“ mit darauffolgenden

---

[1]) Wohin?, II. 2. [2]) Vormund, V. 18.

[3]) Albert von Thurneisen, III. 9. [4]) Kokarden, V. 3.

[5]) Werther 16. Sept. „Ich hatte mich etwa eine halbe Stunde lang in den schmachtenden süßen Gedanken des Abschiedes, des Wiedersehens geweidet.“

[6]) Fremde, II. 12.

Wiedersehen findet sich zwischen Vater und Sohn [1]), Geschwistern [2]), Gatten [3]), Großvater und Enkel [4]), Onkel und Nichte [5]), Vormund und Mündel [6]), zwischen Freunden [7]), Studenten [8]), Liebes- und Brautpaaren [9]). Ebenso trennen sich schmerzlichst und sehen einander freudigst wieder ein junger Mann und seine Gönnerin [10]), das Mädchen und ihre Herrin [11]), Auswanderer [12]), Fürst und Amtshauptmann [13]), die Königin und ihre Unterthanen [14]). Das rührende Beiwerk dieser Scenen ist überall dasselbe: Umarmungen, Küsse, Händedrücken, möglichst empfindungsvolle Aussprüche und immer — Thränen.

Gefangenschaft.

Trennungsleid und Wiedersehensfreude erreicht Iffland mühelos durch das Wegführen natürlich meist Unschuldiger in Gefangenschaft oder Arrest.

In den Dramen der Sturm- und Drangperiode sind Gefängnisscenen (im Anklang an Gerstenbergs „Ugolino") ebenfalls sehr häufig [15]); auch im Ritterdrama ist das Motiv sehr beliebt; „die Qualen der Gefangenschaft, das Schreckliche des Aufenthaltortes wird fast überall im Ritterdrama in den stärksten Farben geschildert" [16]).

Iffland verwendete diese Rührgelegenheit mit Vorliebe im Familienstücke. Der Kerker wird, den veränderten Verhältnissen entsprechend, zum Untersuchungsgefängnisse oder Arrestlokale.

Ein alter ehrlicher Bauer, der das Elend seiner Dorfgenossen

---

1) Erbtheil des Vaters, IV. 12.

2) Selbstbeherrschung, V. 5. Erinnerung, IV. 12.

3) Aussteuer, IV. 10; Advokaten, II. 4; III. 10; Achmed u. Zenide, V. 6. 13.

4) Erbtheil des Vaters, IV. 11. 5) Vormund, V. 15; Vermächtnis, V. 11.

6) Vormund, II. 4.

7) Herbsttag, II. 8; Mann v. Wort, II. 9. Selbstbeherrschung, V. 15.

8) Herbsttag, IV. 7.

9) Aussteuer, V. 11; Veteran, I. 3; Vermächtnis, III. 3; Elise v. Valberg, V. 2; Liebe um Liebe I. 13.

10) Selbstbeherrschung, IV. 6. 11) Höhen, IV. 4;

12) Aussteuer, V. 11; 13) Elise v. Valberg, V. 9;

14) Friedr. v. Österreich, I. 2.

15) Siehe: R. M. Werner, Zeitschrift für österreichische Gymnasien, 1879. S. 279.

16) Siehe: Otto Brahm, Das Ritterdrama des 18. Jahrhunderts, S. 147. ff.

im gräflichen Schlosse geschildert hat, soll deshalb eingesperrt werden [1]). Dem Unschuldigen wird von einem ungerechten Kanzler mit „ewigen Gefängnis" gedroht [2]). Der Vater muß ansehen, wie sein Kind, das Volk muß erleben, wie sein Wohlthäter in Gefangenschaft geschleppt wird [3]). Ein verschuldeter aber ehrlicher Kaufmann wird in Schuldhaft abgeführt [4]). Ein in falschen Verdacht des Diebstahls gekommener Knabe wird von einem Unteroffizier verhaftet [5]). Die Tochter ergreift die Hand des aus der Gefangenschaft zurückgekehrten Vaters mit den Worten: „Sieh, sieh, wie die Ketten da eingedrückt haben" [6]). Der unschuldig gefangene Sohn wird dem Vater in Ketten vorgeführt [7]). Die Tochter bittet knieend um Freilassung des unschuldig eingesperrten Vaters [8]). Eine Schwester schickt die andere ins Kloster, um sie zu beerben [9]). Der von einem harten Amtmann unschuldig Inhaftierte nimmt mit den Worten Abschied: „Nehmts nicht zu Herzen; meine Brotrinde esse ich wie ein ehrlicher Kerl, das klare Wasser trinke ich auf eure Gesundheit uud so geht es mit Gott vorüber" [10]). Derselbe böse Amtmann steckt ein unschuldiges Mädchen ins Gefängnis [11]). Einen gefangenen Offizier sieht man „in Ketten" im Gefängnisse sitzen [12]). Der aus der Gefangenschaft Befreite gedenkt in rührender Weise derer, die unschuldig im Gefängnisse schmachten [13]).

Empfindsame Naturbetrachtung.

Bei der reichen Ausgestaltung, die die Ifflandische empfindsame Betrachtungsart nach allen Seiten hin erfahren hat, blieb auch eine sentimentale Auffassung der Natur nicht aus.

Wenn auch seit Thomsons „Jahreszeiten" und Brockes neunbändigem „irdischem Vergnügen in Gott" einige Jahrzehnte verflossen waren, so fand doch die gefühlvolle Naturanschauung durch Haller, Klopstock, Ewald von Kleist und auch im „Werther" tiefempfundene Nachahmung und bei Schiller auch theoretische Erwäh-

[1]) Figaro, IV. 20. [2]) Mündel, IV. 21.
[3]) Achmed u. Zenide, IV. 12. [4]) Mündel, IV. 8.
[5]) Allzuscharf macht schartig, V. 16.
[6]) Allzuscharf macht schartig, V. 15. [7]) Jäger, V. 11.
[8]) Mündel, IV. 19. [9]) Vermächtnis, III. 3.
[10]) Vermächtnis, IV. 16. [11]) Vermächtnis, IV. 2.
[12]) Albert von Thurneisen, III. 10. [13]) Mündel, V. 17.

nung. Er schreibt (Über naive und sentimentale Dichtung): „Es giebt Augenblicke in unserem Leben, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralien, Thieren, Landschaften so wie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolkes und der Urwelt, nicht, weil sie unsern Sinnen wohlthut, auch nicht, weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt (von beiden kann oft das Gegentheil stattfinden), sondern bloß weil sie Natur ist, eine Art von Liebe und rührende Achtung widmen."

Im Ganzen bietet Ifflands Rührstück, weil es sich ja fast immer zwischen den vier Familienwänden abspielt, wenig unmittelbare Beziehungen zum Naturleben, aber Iffland hat seine Menschen wenigstens sozusagen mit empfindungsvollem Auge zum Fenster des Familienzimmers hinausschauen lassen.

Gern schwärmen Ifflands Figuren von der rührenden Einfalt des Landlebens [1]). Die Sehnsucht nach „reiner Natur" wird öfters ausgesprochen. Ein Amtshauptmann, der in einen Garten eintritt, ruft: „Hier ist blauer Abendhimmel über uns — Bäume — Gras — und reine Luft. (Er holt tief Athem aus voller Brust). Ach — hier ist Natur, daran man die Scheere noch nicht gelegt hat. Hier ist mir es wohl — und bald werde ich ganz dieser Natur leben. — Daß ich sie verlassen mußte!" [2]) Die Baronin, die sich aus der Stadt auf ihr Landgut sehnt, ruft: „Heute laßt mich im Abendrot durch den Wald fahren und die Freude genießen, daß ich am Abende meines Lebens aus dem Getümmel in den Frieden, aus Larven unter Menschen komme. Die Nacht träume ich fort. — Morgen früh — erwache ich in der seligen Wirklichkeit" [3]). Der Müller sagt, als er aus seinem Hause herauskommt: „Hier unter Gottes freiem Himmel, sei das bedacht. Was recht ist und ehrbar, was wohlgefällig ist und wohlthuend, das erdenkt sich nirgend besser und gedeiht nirgend besser, als wenn man frisch hinauf blickt in das klare Blau" [4]). Ein Mädchen sagt: „Alles erregt Sehnsucht — und nichts kann sie befriedigen. Wo ein Laut die Melodie unseres Schmerzes wird, wo eine hinwallende Flur unser Herz klopfen — und der vorübergleitende Strom — Thränen fließen

[1]) Aussteuer, V. 13; Spieler, IV. 12; Verbrüderung, I. 10; Hagestolze, IV. 8; Bewußtsein, II. 2; V. 10; Frauenstand, I. 6; Albert von Thurneisen, II. 4.

[2]) Elise v. Valberg, V. 1. [3]) Selbstbeherrschung, V. 15.

[4]) Liebe und Wille, I. 1.

machen kann, Thränen, die das gepreßte Herz erleichtern — aber die Sehnsucht nicht aus unserm Busen nehmen können"[1]).

Tierwelt.

Die Tierwelt wurde im vorigen Jahrhundert mit Vorliebe in die sentimentale Betrachtung hineingezogen.

Klopstock macht sich über ein Frühlingswürmchen (Ist es unsterblich?) Gedanken; — im Siegwart leuchtet man sich bei abendlichen Abschieden mit Glühwürmchen im Haar oder auf dem Hute nach Hause. In Gemmingens „Hausvater" (I. 2.) „wimmert die Nachtigall um ihren Gatten". Werther ist gerührt, weil ein einziger Spaziergang tausend Würmchen das Leben kostet. „Ein Fußtritt zerstört die mühseligen Gebäude der Ameisen und stampft eine kleine Welt in ein schmähliches Grab. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauß von Blüten und man möchte zum Maikäfer werden, um in dem Meere von Wohlgerüchen herumschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können; — wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle" — u. s. w. — Lotte küßt ihren Kanarienvogel. — Marianne und Siegwart setzen sich unter einen anderen Baum, damit eine nistende Grasmücke nicht gestört werde. Siegwart schießt nicht auf einen Hasen, „weil dadurch ein Paar getrennt werden könnte".

In ähnlicher Weise verwendet auch Iffland das Tierleben als Rührmotiv.

Den Herrn Geheimrat „sehen die Tiere manchmal kläglich an, weil sie nicht reden können"[2]). Die Kinder wollen ihrem verkauften Hammel Butterbrod bringen[3]). Der Einsame wird von niemandem begleitet als von seinem „alten Hektor"[4]). Der Fuhrmann spricht von seinem Hunde wie von einem Menschen[5]). Ein Heimkehrender wird getadelt, weil er den alten Hund vergessen hat, der ihm doch nach langer Trennung freudig begrüßend entgegen springt[6]). Der Oberst hängt so an seinem alten Pferde, daß er

1) Herbsttag, I. 7. 2) Oheim, III. 4. 3) Hagestolze, IV. 1.
4) Höhen, I. 7. 5) Wohin? IV. 2. 6) Scheinverdienst, III. 7.

es um keinen Preis verkaufen will[1]). „Der Gesang der Vögel macht mich weinen" sagt das sehnsüchtige Mädchen[2]). Man ist sogar gerührt, vom Anblicke schlafender Fliegen. „Laß sie — o laß! Sie schlafen nur. Wenn der Lebenswind zu rauh wird — schlummern sie ein; sie sind nicht tot! Mit der Frühlingssonne der Hoffnung erwachen sie wieder. Ganz recht — du ehrlicher Kerl, — weißt du, daß du mir in deiner Einfalt da etwas sehr Tröstliches gesagt hast" [3])?

Pflanzenleben.

Ein Fräulein sagt „innig" zu ihrem scheidenden Verlobten: „Es ist so manches, was mich an Sie erinnert. Kein Spaziergang, wo ich nicht der seligen Zeit denken werde, wie Sie mich Wald und Feld, Baum und Blumen kennen lehrten" [4]). Von dem Gedanken, daß die Blumen, die ihr der Geliebte geschenkt hat, verwelken werden, ist ein junges Mädchen tief gerührt[5]). Von jedem schönen in der Natur verlebten Abend hebt sich das empfindsame Fräulein ein Blatt oder eine Blume zur Erinnerung auf[6]). Die Gattin, die überlegt, ob sie sich von ihrem Landhause trennen kann, beendet ihre Erwägung mit den Worten: „Nein! Ich kann es nicht, bei Gott — ich kann es nicht. So manches würde mich erinnern — der Thau in jeder Rose, die man mir von hier nach der Stadt brächte — würde mir Wehmuth und Thränen geben" [7]). Der alte Vater vergleicht seinen Sohn mit einem Bäumchen: „Ich habe des jungen Bäumchens gepflegt und gewartet, und nun, da es im besten Wachsthum ist, stirbt ein Ast nach dem anderen ab; und will kein frisches Zweiglein mehr gedeihen, so will ich meine Augen abwenden, nicht mehr hergehen, und nicht leben, wo der verdorrte Baum fallen wird, den ich so lieb habe" [8]). Die Bäume, die man als Gedenkzeichen an wichtige Tage im Fürstenhause gepflanzt hat, „sah man mit Freudenthränen heranwachsen", und „Alle trocknen in feierlicher Stille die Augen", als ein neuer eingesetzt wird[9]). Im „Werther" „weinte

---

[1]) Vormund, III. 8. [2]) Luassan, I. 7. [3]) Vermächtnis, I. 10.
[4]) Elise v. Valberg, V. 3. [5]) Achmed u. Zenide, I. 9.
[6]) Vormund, II. 1. [7]) Leichter Sinn, II. 2.
[8]) Advokaten III. 10. [9]) Liebe um Liebe, I. 7. 15.

der Schulmeister als die Nußbäume abgehauen werden sollten". Ein alter Präsident hat zur Erinnerung an seinen verschollenen Bruder einen Rosenstock in seinem Garten gesetzt, den er täglich selbst gießt, mit dem er redet, wie mit einem lieben Menschen; als er ausgerissen werden soll, sagt er mit bitteren Thränen: „Ich will ihn nicht mehr begießen, nicht mehr aufbinden und nicht mehr hergehen. Laß mir den Platz mit Brettern beschlagen. Laß den Garten in die Verkaufsblätter setzen. — Mein Garten ist der Kirchhof, da finde ich Ruhe, hier nun nimmermehr" [1]).

Bei Martin Miller wird diese Betrachtungsart des Pflanzenlebens gleichfalls zu willkommener Thränengelegenheit. „Siegwart schrie laut auf, als er die ersten Blumen im Frühling sah." — „Er ging (als er von der Krankheit seines Vaters gehört hatte) in den kleinen Garten im Kloster, da erblickte er eine hohe Sonnenrose, die von einem Wurme angefressen war und zu welken anfing. Gott! rief er und Thränen schossen ihm in die Augen, denn er dachte sich seinen Vater".

Örtlichkeiten.

Die Menschen der Sentimentalitätsperiode knüpfen ihre Empfindsamkeit auch mit Vorliebe an Örtlichkeiten.

Stella erwartet den Geliebten an dem Rosenaltar, den sie am Grabe ihres Kindes errichtet hat. Madame Sommer (Stella) sagt: „Mir ist nichts schmerzlicher als in ein Posthaus zu treten". Werther klagt: „Schon manche Thräne habe ich dem Abgeschiedenen in dem verfallenen Cabinetchen geweint, das sein Lieblingsplätzchen war und auch meines ist." Er bittet den Brunnen um Verzeihung, weil er achtlos an ihm vorüberging.

Siegwart sagt zu seiner Marianne: „Hier fällt eine Thräne hin, küß die Stelle." Auch Iffland heftet seine Rührstimmungen an Örtlichkeiten.

Mit „tausend Thränen" scheidet der Zimmermeister von dem ihm lieb gewordenen Arbeitsplatze [2]). Der junge Herr weint an dem Gartenplatze, der zur Erinnerung an den Vater errichtet worden ist [3]). Der Neffe ist gerührt von dem Anblicke des Zimmers,

[1]) Aussteuer, III. 8. 9. 11. [2]) Advokaten, III. 10.

[3]) Erbteil des Vaters, I. 2.

in dem er einst für die Freiheit seines Onkels gebeten hat[1]). Freundinnen treffen einander unvermutet in demselben Orte wieder, in dem sie sich vor Jahren trennen mußten[2]). Die Schwester will sich die Stelle merken, an der sie erfuhr, daß der geliebte Bruder heim kommt[3]). Verlobten ist die Stelle, an welcher sie einander ihre Liebe gestanden haben, heilig[4]).

Leblose Dinge, Gebrauchsgegenstände.

An übertriebene Rührseligkeit streift es schon, wenn Iffland die Empfindung sogar an leblose Dinge, ja an die gewöhnlichsten Gebrauchsgegenstände knüpft.

Man spricht von „dem seligen Vergnügen an Kleinigkeiten, die allein den wahren Werth des Lebens erhöhen" [5]). Ein morscher Schrank wird „alter Bekannter" [6]), ein Großvaterstuhl „Kamerad" [7]), ein Tisch „alter Freund" genannt[8]). Vor dem Gemälde einer Leidenden vergießt man Thränen[9]). Beim Erblicken der alten bekannten Kellerschlüssel weint das Mädchen[10]). Von einem Fräulein, dessen Zimmer der Bruder mit neuen Möbeln hat versehen lassen, wird erzählt: „An jedem alten Tisch hing sie mit einem Abschiedsblicke, wie er fortgetragen wurde. Den Großvaterstuhl aber hat sie umklammert und nicht fortgelassen" [11]).

Iffland that Derartiges nicht allein. St. Preux in Rousseaus „Heloïse" küßte ein kleines Bild Juliens, und wollte durch dasselbe wie mit geheimen Kräften seine Küsse auf mehr als 100 Meilen dem zitternden Mädchen übertragen.

Im „Siegwart" küssen die Empfindsamen die Stelle, wo die Geliebte die Kaffeeschale gehalten hatte; Marianne gab das Schnupftuch, das einst die ersten Thränentropfen ihres Siegwart aufgefangen hatte, bis an ihr Lebensende nicht in die Wäsche. Siegwart sieht oft seine Dose an, „wo ein schönes rothbackichtes Ding drauf abgemalt ist", und da weint er, daß der Deckel naß wird, oder er drückt ihn, wenn's niemand sieht, an den Mund und küßt ihn. Ein paar Bücher sah er noch einmal mit Thränen an, küßte sie und sagte: „Leb wohl"! Auch das Getriebe der Großstadt wird

---

1) Mündel, IV. 14. 2) Fremde, II. 7. 3) Elise v. Valberg, I. 7.
4) Höhen, V. 25. 5) Leichter Sinn, I. 1. 6) Wohin? III. 1.
7) Advokaten, II. 11. 8) Advokaten, IV. 6. 9) Aussteuer, III. 5.
10) Jäger, I. 14. 11) Advokaten, II. 6.

in Rührung betrachtet, und die Schilderung einer königlichen Tafel erregt rührende Gedanken.

Werther weint beim Anblicke von Lottes Trauring.

Rührende Freude.

Ifflands Rührung ist meistens auf einen schmerzlichen Grundton gestimmt; aber es finden sich doch auch Scenen freudiger Rührung, in denen „Freudenthränen strömen", in denen man mit gefalteten Händen in „freudiger Wehmuth" „starr vor Freude" umherblickt und in Weichheit aufgelöst ist [1]).

Der Glückliche kann vor Rührung kaum die Thüre finden, als ihm der Minister eine kleine Anstellung verschafft hat [2]). Die freudige Lebhaftigkeit eines alten Mannes, der erfährt, daß sein totgeglaubter Bruder noch lebt, erregt Freudenthränen [3]). Die Einstimmung des Vaters zur Verlobung ruft bei dem Brautpaare rührende Freude hervor [4]). Die freudige Rührung eines alten Ehepaares, das nach langer Trennung seine Kinder wiedersehen soll, wird geschildert [5]). Der Gatte möchte „herzlich weinen vor lauter Freude" über das neu hergestellte gute Einvernehmen mit seiner Gattin [6]). Die „rührende Freude" der Gattin über eine beabsichtigte Überraschung ist so groß, daß sie es „nicht über sich gewinnen kann, zu schweigen" [7]). Die Gattin gerät in größtes Entzücken, da der Gatte sich mit ihrer Mutter aussöhnt. Sie ruft: „Ich danke dir für mich und meine Mutter. Nun habe ich keinen Wunsch mehr. Ich bin außer mir — ich verehre dich — ich segne dich! Mein Mann, mein Freund, mein Alles"! [8]) Bruder und Gattin des heimkommenden Fuhrmannes sind in rührender Aufregung über die Wiederkehr des Familienoberhauptes [9]). Die Freude des Bräutigams, der sein Mädchen herbei holen darf, wirkt rührend [10]). Das arme Fräulein ist über ihre Verlobung mit einem reichen Präsidenten so erfreut, daß sie „für vergangene Widerwärtigkeiten kein Gedächtnis mehr hat" [11]). Der Vater schildert seine Freude über das Wiedersehen mit seinen Kindern in folgenden

---

1) Erinnerung, IV. 6. 2) Erinnerung, V. 7. 3) Aussteuer, IV. 16.
4) Vermächtnis, I. 6. 5) Vaterhaus, I. 3.
6) Leichter Sinn, V. 13; ähnlich: Selbstbeherrschung, II. 5.
7) Erbteil des Vaters, III. 1. 8) Leichter Sinn, II. 2.
9) Wohin? I. 7. 10) Vermächtnis, I. 2. 11) Höhen, V. 8.

Worten: „Ich bin so geschäftig gewesen — ich habe alles von seinem Orte weg — und wieder hingestellt — ich muß wirklich noch so vieles thun, und kann mich doch nicht besinnen, was? Unten aus dem Hause bin ich oben hinauf gegangen — und von da wieder zurück — ich bin überall gewesen – habe an alles gedacht — und fand überall nichts mehr zu thun. Ich zürnte, daß man mir nichts übrig gelassen hatte — weinte vor Freuden — daß mein Sohn und meine Tochter so geliebt sind — sah ihnen entgegen — wartete, sehnte, bekümmerte mich, und fühle so, in Angst, Hoffnung, Thränen, Sehnsucht und Freude die Seligkeit, daß ich Vater bin". (Er fällt im Übermaß der Freude in ihre Umarmungen[1]). Ein Großvater ist so rührend erfreut weil er sein Enkelkind heute noch sehen soll, daß er ruft: „Ich weiß nichts mehr; ich höre und sehe nicht mehr; die Augen sind voll Wasser, die Knie zittern — ich kann nicht mehr reden"[2]).

Erinnerung.

Schon Ifflands gefühlvolle Menschen schwärmten von der „guten alten Zeit"[3]).

Wenn die Erinnerung an die schöne Zeit glücklicher Kindheit als dramatisches Wirkungsmittel von dem Publikum anerkannt wird, dann hat der Dramatiker leichtes Spiel. Wenn die Handlung stockt, dann kann er seine Personen Thränen der Erinnerungsfreude oder des Leides über vergangenes Glück weinen und sie in Empfindung schwelgen lassen.

Für die Menschen der Sentimentalitätsperiode mögen gefühlvolle Erinnerungsscenen sehr willkommen gewesen sein, denn sie finden sich sehr oft in der Litteratur jener Zeit.

Goethe hat die rührende Erinnerung Lottens an ihre verstorbene Mutter als Höhepunkt des ersten Teiles von „Werthers Leiden" verwendet. Werther sagt: „Mein ganzes Herz war voll in diesem Augenblicke; die Erinnerung so manches Vergangenen drängte sich in meine Seele, und die Thränen kamen mir in die Augen".

Auch im „Siegwart" (II. 113.) und in Gemmingens „Hausvater" (II. 1.) findet sich Ähnliches.

[1]) Vaterfreude, I. 3. [2]) Erbteil des Vaters, II. 5.
[3]) Höhen, I. 7.

Bei Iffland wird die Erinnerung an eine fröhliche Kindheit mehrfach zur Erregung empfindsamer Stimmungen verwendet [1]). Eheleute erinnern sich gern an die erste schöne Zeit ihrer Ehe, „wo kein Geheimnis unter ihnen war" und vergießen dabei wehmütige Thränen [2]). Die Fürstin schwärmt von der glücklichen Zeit, in der sie am Busen des Fürsten weinen durfte [3]). Eine entzückte Gattin schwelgt in seligsten Erinnerungen: „Immer waren meine Gedanken mit dir. Wie harrete ich deiner bei jeder Abwesenheit, deine Schritte machten mich vor Wonne zittern, deine Stimme entlockte mir Freudenthränen, meine Pulse wallten dir entgegen — reden konnte ich nicht — dem gewaltigen Gefühl waren die Worte zu matt — du flogst in meine Arme — ach, in einem solchen Augenblicke hätte ich sterben mögen!" [4]) (Sie setzt sich erschöpft). Eine unglückliche Gattin erinnert sich an vergangene glückliche Zeit: „Einst war ich unbefangen — froh und glücklich. Daß sie wiederkehren wollte — die schöne Zeit [5])"! Ein altes Ehepaar erinnert sich „sehr gerührt" daran, wie vor 40 Jahren von ihnen das Erntefest gefeiert wurde [6]). Der alte Oberst gedenkt der schönen Zeit, in der er „um seine Sophie anhielt" [7]). Ein ganz junges Bräutchen, das im Laufe des Stückes noch recht glücklich wird, läßt Iffland darüber Thränen vergießen, daß im Verhältnisse zu ihrem Verlobten „nicht mehr alles ist, wie sonst" [8]). Man will die trauernde Königin dadurch trösten, daß man sie an eine frühere schöne Zeit erinnert, „dann werden ihre Gedanken zurückkehren in die schöne Vergangenheit, und Thränen werden ihrem gepreßten Herzen Luft machen" [9]). Die falsche Oberhofmeisterin sucht einen Amtshauptmann dadurch zu rühren, daß sie bei der Erinnerung an seine „liebe, selige Frau Mutter" weint [10]). Man fühlt sich „attaquirt von allem Jammer und Trübsal vergangener Jahre" [11]). Freunde sprechen von der „glücklichen akademischen Zeit" [12]). Von einem braven Freunde wird in rührendem Tone erzählt: „Er ist

---

[1]) Advokaten, II. 4; Freunde, I 3; Frauenstand, III. 9; Wohin?, I. 5; Herbsttag, IV. 7.

[2]) Hausfreunde, I. 5. Erbteil des Vaters, IV. 8.

[3]) Elise v. Valberg, V. 11. [4]) Hausfreunde, V. 16.

[5]) Mann von Wort. III. 12. [6]) Wohin? III. 4.

[7]) Vormund, I. 12. [8]) Elise v. Valberg, V. 3.

[9]) Friedrich von Österreich I. 3. [10]) Elise v. Valberg, III. 10.

[11]) Oheim, III. 4. [12]) Marionetten I. 8.

gestorben, als er bei einem Brande des Hospitals die Kranken mit herausstrug — er verbrannte. Ach mein Lingen — mein sanfter, guter Lingen!"[1]). Ein alter Erzieher erinnert seinen Schüler, einen regierenden Fürsten, an die schöne Zeit, in welcher der Fürst seinem Lehrer aus Dankbarkeit um den Hals fiel[2]). Das Mädchen fragt seinen Bewerber, ob es sich auch in der Ehe an den gütigen Vormund erinnern dürfe. „Und wenn dann eine Thräne der wehmüthigen Erinnerung mir die Wange herabläuft — werde ich sie nicht verbergen und heimlich weinen müssen?"[3]). Sehr empfindsam erzählt ein alter Onkel seine Erinnerungen an die trübe Zeit seines Lebens: „Es war Anno — Anno — warten Sie nur — wenn ich mich auf etwas besinne, thut mir der Kopf weh — aber es wird mir doch noch beifallen. Ja — ich ward weggeführt und saß — lange — lange Jahre. Man hat mich nicht an die Luft gelassen, und ich wurde scharf bewacht in meinem Keller. — (Leise) Ich hätte gegen den Herrn gesprochen, sagten sie — es wäre eine Gnade, daß ich nicht gerichtet würde. — Ich bin alles bald gewohnt geworden. — Wenn ich aber über mir Menschen hörte, oder Musik — dann hätte ich doch wohl wieder in die Welt gemocht. — Manchmal mußte ich in den kalten Nächten laut weinen, — sie schlugen mich aber, wenn ich weinte, da habe ich mir das auch abgewöhnt. Nun kann ich nicht mehr weinen. Endlich, als ich so gar alt ward, bewachten sie mich nur selten. Nachts einmal blieb meine Thür offen — und ich ging fort. — Seit vielen Tagen irre ich herum und bettle. O ja, ich habe Verwandte, aber sie haben mich ausgestoßen. Nachher sind sie gestorben, habe ich sagen hören — aber ihre Kinder wollen mich nicht loslassen, meines Geldes wegen. Ach, und ich habe es ja für sie gespart! — Wenn ich denke, ziehen sich meine Augen heiß zusammen. — Es sind meiner Schwester Kinder"[4]).

Blick in die Zukunft.

Konsequenterweise läßt Iffland seine Figuren auch mit sentimentalen Empfindungen in die Zukunft schauen.

„Ich habe Thränen für die Unglückstage, welche noch kommen

[1]) Herbsttag, IV. 7. [2]) Elise v. Valberg, V. 9.
[3]) Vormund, IV. 9. [4]) Mündel, V. 7.

werden", ruft ein gefühlvoller Sonderling [1]). Der Großvater denkt beim Anblick seiner jungen, blühenden Enkelin an deren zukünftiges Alter: „Wenn du einmal Runzeln auf diesem hübschen Gesichte hast und trübe Augen, so werden sie (Kinder) dir auch freundlich entgegenlaufen, und deine Knie halten, wenn du sinken willst" [2]). Der alte Vater geht einsam umher und „trauert um die Übel, die einst die Kinder treffen könnten" [3]). Ein alter Mann ist betrübt, weil er den Augenblick, in dem er seine Stieftochter verlassen muß, schon im Geiste voraussieht [4]). Ein Mädchen will sich nicht verheiraten, weil es glaubt, der Vormund würde durch die wehmütigen Gedanken an sie unglücklich [5]). Der Vater veranschaulicht das zukünftige Unglück, welches durch die Liebschaft der Tochter über die Familie kommen wird: „Gut, er werde auf Rosen getrageu — spotte deiner Einfalt — lache deiner Bürgerliebe. — Die Stadt nenne dich eine Verführte. — Geh hin in ihre Dienste — reiche ihnen die Teller — sei Zeuge ihrer Liebkosungen. — Der Vater — der Gebeugte — der Elende — Ich! mag mich in Jammer krümmen, und Almosen suchen vor ihrer Thür. — Genug, dein liebendes Herz ist befriedigt, — deinen Romanempfindungen ist Genüge geleistet. — Wer schonet meiner? wer giebt mir Trost? die Stütze seiner Eltern sein — das ist ein großer Gedanke — der redlichen Liebe stets gegenwärtig und heilig. — Vergißt du über dem Bösewicht deinen ältesten Freund — schwärmst du höher für einen Schurken, als du deinen Vater liebst, — so geh hin! — tändle im Mondenschein — phantasire in deiner süßen Romanwelt — indeß dein Vater trostlos bettelt" [6]). Der Liebhaber malt dem Mädchen, das nicht mit ihm fliehen will, ihr zukünftiges Verlassensein aus, wie sie „an langen Tagen traurig allein umher gehen wird" [7]). Liebesleid ertragen zu müssen, wird für alle jungen Burschen für eine Notwendigkeit erklärt, weil sie später im Alter „in der Erinnerung an diesen Herzenskummer einen schönen Genuß haben" können [8]).

---

[1]) Aussteuer, V. 7. [2]) Alte und neue Zeit, III 16.
[3]) Vaterfreude, I. 3. [4]) Bewußtsein, I. 9.
[5]) Vormund, II. 4. [6]) Mündel, III. 16.
[7]) Achmed u. Zenide, II. 6. [8]) Freunde, III. 1.

Frauen und Mädchen.

Wie wichtig für Iffland die Empfindsamkeit der Figuren war, erkennt man deutlich, wenn man die Menge seiner Frauen- und Mädchengestalten nochmals überschauend betrachtet und dabei den Anteil ermißt, den sie an der allgemeinen Rührwirkung der Ifflandischen Stücke haben. Sie sind fast alle rührend naive, reine, empfindsame Seelen, die im Drama fast nichts weiter zu thun haben, als glücklich oder unglücklich verliebt zu sein, je nach dem Aufzuge, in dem sich die Handlung gerade bewegt. Gegen ihre Eltern oder Vormünder, Onkel oder ähnliche Wohlthäter legen sie eine unbegrenzte Dankbarkeit an den Tag. Es ist klar, daß diese weichen Mädchen, in deren schönen Augen meist ein Schein der eben vergossenen oder nächstens zu vergießenden Thränen schimmert, schon durch ihr ganzes Auftreten rührend wirken, und noch mehr, wenn sie in eine rauhe Umgebung oder den Strudel unglücklicher Ereignisse gebracht werden.

Dergleichen Figuren sind: die Marie in „Herbsttag“, die Justine in „Komet“, die Henriette in „Die Künstler“, die Louise in „Veteran“, die Hofräthin in „Frauenstand“, die Ernestine in „Die Marionetten“, die Margarethe in „Die Hagestolzen“, die Salome in „Die Reise nach der Stadt“, die Sophien in den Stücken „Familie Lonau“, „Scheinverdienst“, „Vaterfreude“, „Albert von Thurneisen“ und die Friederiken in „Die Jäger“ und „Vaterhaus“.

Frisch und fröhlich in die Welt blickende Frauen und Mädchen entsprechen den Zwecken Ifflands nicht.

In den „Hagestolzen“ versucht er einmal ein kerngesundes Landmädchen zu schildern, deren naives, von Sentimentalität nicht angekränkeltes Gefühl er in Gegensatz zu der weinerlichen Empfindsamkeit der Städterin zu setzen gedenkt. Diese lachende, singende Margarethe nimmt sich zwischen den übrigen thränenseligen Mädchen Ifflands recht gut aus. Aber sowie Iffland andeuten will, daß sie sich in den Herrn Hofrat verliebt hat, läßt er sie schleunigst sentimental werden, und wie alle die Anderen möchte sie nun auch „recht oft weinen“[1]). Ohne Thränen keine Liebe!

Den meisten seiner Frauen- und Mädchengestalten hat Iffland

---

[1]) Hagestolze, V. 15.

schon beim Entwurfe des Dramas ein Recht zum Weinen gegeben; sie sind verwitwet, verwaist, unglücklich verliebt, betrogen, vereinsamt, unschuldig in schlimmen Verdacht geraten, hilflos, arm, krank und verlassen.

Energische Frauen, die sich aus ihrer trüben Lage thatkräftig herausarbeiten, hat Iffland nicht gezeichnet. Seine Frauen haben eigentlich nur zwei Möglichkeiten, ihre empfindsame Seele der Außenwelt erkenntlich zu machen: sie lieben und weinen; sie weinen liebend oder lieben weinend.

Die ganze Familie als Held.

Besonders rührend läuft es ab, wenn Iffland eine ganze Familie zum Helden seines Stückes erwählt.

Diese Familie ist zumeist beim Beginne des Stückes als glücklich und zufrieden geschildert. Vater und Mutter, Söhne und Töchter, manchmal noch Neffen und Nichten oder eine in die Familie aufgenommene Waise führen ein Leben des glücklichen Zufriedenseins in rührender Zuneigung. Durch von außen kommende Eindringlinge wird dies stille Glück gestört, und die ganze Familie gerät in Konflikt, Entfremdung, Zwist und Zwiespalt. Von diesem Ereignisse hat sich Iffland wahrscheinlich schon eine rührende Wirkung versprochen, denn er hat dasselbe Motiv sehr oft wiederholt[1]).

Durch derartige Zusammenführungen wird erreicht, daß der Zuhörer auf dem Höhepunkt meist in rührender Teilnahme sagen muß: Wäre dieser Lieutenant nicht gekommen, oder wäre dieser Amtmann nicht gewesen oder dieser Spieler, Verleumder, dieser ungetreue Mensch, oder wer es auch immer ist, so wäre die Familie garnicht gestört worden. Am Schlusse des Ganzen wird das Gleichgewicht der stillen Bescheidenheit und des Familienglückes meist wieder hergestellt, der Störenfried wird mit einem Denkzettel davongejagt oder als gebessertes, höchst ehrerwerthes neues Familienmitglied in den Kreis der Einträchtigen aufgenommen.

---

[1]) „Vaterhaus", „Allzuscharf macht schartig", „Familie Lonau", „Die Jäger", „Herbsttag", „Die Reise nach der Stadt", „Die Künstler", „Alte und neue Zeit", „Hausfrieden" „Marionetten", „Dienstpflicht", „Reue versöhnt", „Verbrechen aus Ehrsucht", „Die Geflüchteten", „Frauenstand".

Aufbau und Anordnung.

Kombination von Rührmotiven.

Es liegt auf der Hand, daß innerhalb eines Dramas die einzelnen Rührmotive und -Gestalten ohne Vermischung und Vereinigung untereinander nicht zur Verwendung kommen können. Iffland hat im Gegenteil in der Kombination seiner Rührmomente ein wirksames Mittel der Steigerung seiner Wirkungen gesehen. Es finden sich zwei Arten der Kombination von Rührmomenten; einmal häuft Iffland mehrere derselben, die nach einer Richtung hin, in einer Stimmung, verstärkend wirken sollen, und andererseits bedient er sich eines Kontrastes, indem er Rührmomente ganz verschiedener Stimmung sehr nahe aneinander stellt. Indem er den Hörer schnell aus einer freudigen Rührstimmung in eine Stimmung schmerzlicher Rührung schleudert, erreicht er eine Steigerung der Wirkung.

Eine Häufung gleichgestimmter Rührmomente findet sich nicht nur in großen, ausgeführten Scenen — da allerdings am auffälligsten —, sondern schon in kurzen Sätzen und kleinen Monologen. Wenn das verlassene Mädchen für ihren ungetreuen Geliebten um Verzeihung bittet[1]), so liegen darin die beiden Rührmomente „unglückliche Liebe" und „verzeihende Herzensgüte". In dem Satze: „Für Pflicht und Tugend dulden, das macht die letzte Stunde sanft", sind die Rührmotive: Schuldloses Unglück, Tod, Tugendhaftigkeit und Versöhnung kombiniert[2]). So läßt sich aus den nach Ifflands Art wirkungsvollsten Sätzen fast immer eine Kombination von Rührmomenten, die einer vielseitigen Verknüpfung fähig sind, heraussuchen. Beispiele dafür sind in jedem seiner Dramen leicht zu finden; z. B.: „Der Tod ist die einzige Hoffnung einer unglücklich Liebenden." (Tod = unglückliche Liebe[3])). Der

[1]) Mündel, III. 16. [2]) Mündel, V. 17. [3]) Aussteuer, III. 5.

Vater sagt zum Sohne: „Wenn ich einst sterbe, verlangt mich darnach, neben deiner guten Mutter zu ruhen". (Tod = Sehnsucht nach der Gattin = Trennung [1])). Man will einem fremden alten Manne Geld schenken, damit er für den unschuldig eingekerkerten Gatten und Vater bete. (Wohlthätigkeit = unschuldiges Gefängnis = Gebet. [2])) Die Braut ruft: „Soll ich dich (den Bräutigam) nicht glücklich machen können, so versage den Trost mir nicht, guter Gott, an meiner Mutter Seite bald vergessen hinzuschlummern". (Glückliche Liebe = Gebet = Grab und Tod [3])). „Kinderlos am Grabe weinen" (Vereinsamung = Grab [4])). Ein alter Diener erkennt Gottes Güte darin, daß sein lieber Herr vorher gestorben ist, ehe er das Unglück seiner Familie sah [5]). (Rührendes Verhältnis zwischen Herr und Diener = Tod = Familienunglück.) Das verlassene Mädchen dankt Gott, daß sich die Botschaft vom Tode ihres ungetreuen Geliebten als falsch erweist [6]). (Unglückliche Liebe = Gebet = Tod = Verzeihung.) Auf ähnliche Weise sind in vielen Scenen durch kurze Aussprüche gleichgestimmte Rührmomente gehäuft [7]).

Noch auffälliger tritt das Bestreben Ifflands, Rührmomente anzuhäufen, dann hervor, wenn man eine ganze Scene auf die in ihr verwendeten Rührmotive hin untersucht. In dem 13. und 14. Auftritt des V. Aufzuges von dem Trauerspiele „Gewissen", die eine Scene bilden, sind folgende Rührmotive nacheinander verwendet: Freundestreue, Trennung, Kindesliebe, Krankheit, Anrufung Gottes, Reue, Liebe zu den Kindern, Abschied, Tod, Abschied für immer, Grab, Kindesliebe, Gedanke an Gott, Tod, Gedanke

---

1) Erbteil des Vaters, IV. 12. 2) Mündel, V. 7.

3) Elise von Valberg, V. 4.

4) Mündel, II. 8; ähnlich: Vormund, III. 11.

5) Geflüchtete, I. 3. 6) Erinnerung, III. 3.

7) Oheim, IV. 9: Unglückliche Liebe = Trennung = Verkennung; Selbstbeherrschung, IV. 6: Verkennung = falscher Verdacht = Armut = Grab und Tod = Wohlthun = Gebet = Abschied für immer; Künstler, V. 2: Tod = Wohlthun = Undank; Familie Lonau, III. 7: Erinnerung = Güte = Krankheit = Grab und Tod = Versöhnung; Kokarden, IV. 3: Tod = unglückliche Familie; Vermächtnis, I. 2: Grab und Tod = Kindesliebe; Erinnerung, V. 7: Wohlthätigkeit = rührende Freude; Gewissen, IV. 13: Reue = Selbstmord = Freundestreue; Gewissen, II. 5: Armut und Not = Güte = Edelsinn; Erinnerung, III. 7: Rührendes Verhältnis zwischen Herr und Diener = Armut = Dankbarkeit.

an Gott, Krankheit und Gebrechlichkeit, Reue, unglückliche Familie, Anrufung Gottes, Dankbarkeit, Vergebung, Kindesliebe, Gebrechlichkeit, Freundestreue, Krankheit, Reue, rührende Erinnerung, Tod, Krankheit, rührende Erinnerung, Versöhnung, Krankheit, Tod, Anrufung Gottes, Vergebung, Hoffnung auf Wiedersehen.

Schon dieser Überblick über einen so kleinen Teil eines Ifflandischen Rührstückes lehrt, wie oft dieselben Rührmomente wiederkehren. Ähnlich ist es in fast allen Stücken Ifflands; besonders auffallend noch in folgenden Scenen: Kokarden, II. 10; Elise von Valberg, IV. 9; Jäger, II. 7; Erbteil des Vaters, II. 7; Vormund, III. 5. Auch im „Werther" finden sich ähnliche Anhäufungen, z. B. im Briefe vom 4. August.

Ein anschauliches Beispiel, wie Iffland den Kontrast in der Stimmung seiner zusammengestellten Rührmomente zur Erhöhung des Eindruckes verwertet, finden sich im 4. Aufzuge der „Jäger" im 10. und 11. Auftritte. Die Familie des Oberförsters sitzt in freudigster Stimmung beieinander; der befreundete Pastor ist gekommen, und man ist sich am Morgen des Tages klar geworden, daß der Sohn des Hauses die Nichte und Pflegetochter des Oberförsters heiraten soll. Alle sind darüber erfreut. Iffland häuft eine Anzahl Rührmomente, um die rührende Freude zu steigern. Der Oberförster bestimmt, daß die Hochzeit des jungen Paares schon in der nächsten Woche stattfinden soll; er erzählt von dem Glücke seiner jungen Ehe, er umarmt seine ergraute Gattin in Rührung; der Pastor preist mit schönen Worten das Glück einer guten Ehe, die er „mit frommer Rührung, mit Entzücken ehrt"; man erinnert einander an all das Fröhliche, was sich in einer Landhaushaltung findet: Fröhliche Aussaat, fröhliches Erntefest, fröhliche Weinlese; schließlich stößt man auf die Dauer dieses Glückes an: „Zwanzig Jahr wie heute!" Auch die Musik wird zur Steigerung der rührenden Freude noch herangezogen. Die junge Braut singt, mit dem Weinglase in der Hand: „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben." — Alle sind gerührt von dieser Summe der Freuden. Bei der Stelle: „Und wüßten wir, wo jemand traurig läge" — stürzt plötzlich die Wirthin zu Leuthal atemlos herein in den Jubel und bringt die Entsetzen erregende Nachricht, daß der Sohn, über dessen Glück man sich eben so rührend erfreute, als Mörder vom Amtmann in Ketten eingekerkert worden ist. In den beiden Scenen sind mit leicht zu durch-

schauender Absichtlichkeit Rührmomente freudigster und schmerzlichster Stimmung aneinander gerückt.

Ifflands Neigung zur Zusammenstellung kontrastierender Rührmotive läßt sich noch oft beobachten. In dem Schauspiele „Reue versöhnt“ (I. 5) läßt sich der sonst gütige Vater gerade an seinem Geburtstage, zu dessen Feier sich Kinder und Freunde in rührender Anhänglichkeit um ihn versammelt haben, zu einer tyrannischen Bestimmung hinreißen. Eine Witwe ist nur darum so verarmt, weil ihr verstorbener Gatte sein Vermögen durch Verbürgen für Freunde und durch Freigebigkeit verlor; die Witwe eines rührend wohlthätigen Mannes muß nun Undank erfahren und bitterste Not leiden [1]). Der Herzogin schlägt man vor, sie sollte ihren gefangenen Gemahl dadurch retten, daß sie ein ihr anvertrautes Kind in Feindeshände giebt [2]). Gerade der Kutscher, den sein Herr ein Jahr vorher aus Mangel entlassen hat, rettet seinem Herrn das Leben [3]). Der Wohlthätige, „bei dessen Namen in mancher Gegend Deutschlands sich Hände falten“, bekommt von seinem besten Freunde in der Not nichts geborgt [4]). Mit der freudigen Nachricht, daß der Bruder sein verlorenes Kind wieder gefunden hat, kommt zugleich die Botschaft, daß er aber sein ganzes Vermögen verloren habe [5]). Beim Verlobungsfeste bittet der Vater die jungen Leute, daß sie ihre Hände über seinen Augen falten möchten, wenn er stürbe [6]). In eine, von ihrem Ernährer verlassene, in die größte Not geratene Familie kommt der Vater plötzlich als reicher Mann zurück; bitterste Not und Wiedersehensfreude sind zusammengesetzt [7]). Freunde müssen sich trennen, um einander ihre Liebe zu beweisen, da die Gattin des einen den anderen liebt [8]). Der großherzige Wohlthäter, der alle Bewohner seines Dörfchens glücklich machen will, ist der einzige Unglückliche und Einsame [9]). Zu der freudigen Rührung des Wiedersehens zwischen Vater und Tochter wird als Kontrast die drohende Möglichkeit eines Duells zwischen dem Vater und dem Geliebten des Mädchens gebracht [10]).

---

[1]) Liebe um Liebe, I. 5. [2]) Friedrich von Österreich, IV. 25.

[3]) Erbteil des Vaters, IV. 10. [4]) Erinnerung, II. 8.

[5]) Erinnerung, V. 8. [6]) Bewußtsein, I. 9.

[7]) Allzuscharf macht schartig, V. 16.

[8]) Mann von Wort, II. 9. [9]) Vermächtnis, I. 10.

[10]) Mann von Wort, IV. 12. — Ähnliche Stimmungen: Dienstpflicht, V. 15; Advokaten, I. 5; Gewissen, V. 4; Höhen, I. 3; Erbteil des Vaters, II. 4; Allzuscharf macht schartig, V. 9.

Auch Goethe im „Werther" kombiniert ähnlich. Lotte muß selbst die Pistolen zurechtlegen, mit denen sich Werther erschießt. Gerade am Weihnachtsabend erfährt Lotte von Werthers Selbstmord. In Millers „Siegwart" entsteht am Begräbnistage des Vaters, an dem alle Kinder in einmütiger Trauer um den geliebten Verstorbenen zusammengekommen sind, ein schmerzlicher Familienzwist.

Charakteranlage und Zusammenführung der Charaktere.

Wenn man die große Anzahl der Ifflandischen Figuren auf ihre Charaktereigentümlichkeiten hin prüft, so ergiebt sich zunächst die Thatsache, daß sie nicht aus Gut und Böse gemischt sind. Es war nur selten Ifflands Bestreben, den rührenden Konflikt innerhalb eines Gemütes entstehen zu lassen, indem er verschiedene Neigungen, verschiedenes Begehren und Empfinden in einer Person in Gährung geraten ließe, sondern er bringt den rührenden Konflikt vielmehr dadurch hervor, daß er durchaus gute und durchaus böse Charaktere zusammenkommen läßt, sodaß die Rührung aus dem Aufeinanderplatzen entgegenstrebender Charaktereigentümlichkeiten entsteht. Der aus der Charakteranlage resultierende rührende Konflikt liegt also selten in seinen Gestalten, sondern gewissermaßen zwischen denselben. Demnach mußte er bedacht sein, in jedem seiner Dramen eine Anzahl Charaktere zu bringen, die so beschaffen sind, daß ihre Zusammenführung notwendigerweise einen Konflikt, einen rührenden Konflikt herbeiführt. Das hat er denn auch sehr konsequent und geschickt gethan. In dem Sittengemälde „Die Jäger" ist die Charakterzeichnung vielleicht am klarsten; Ifflands Charaktere finden sich dort gewissermaßen in Reinkultur vor. Die Figuren stehen sich in zwei Gruppen gegenüber.

Die Menschen der einen Gruppe sind gutherzige, weichmütige, redliche, etwas eckige, poltrige und engherzige Leute, voll warmer Empfindung, inniger Liebe, Dankbarkeit, Treue, Aufopferungsfähigkeit und milden Sinnes. Die Menschen der anderen Gruppe sind zwar gebildet, aber von schlechter Moral, intriguant, unredlich, geziert, hochnäsig, berechnend; sie zeigen Oberflächlichkeit, Bosheit, Neid, Untreue, Stolz, Faulheit, Lügenhaftigkeit und Gewaltthätigkeit.

Zur Gruppe der Guten gehören: Der Oberförster, die Ober-

försterin, Anton, Friederike, der Pastor, der Schulze, der Jäger Rudolph und die Wirtin zu Leuthal. Die Gruppe der Bösen wird zusammengesetzt aus dem Amtmann, seiner Tochter Kordelchen, seinem Diener Matthes, dem Gerichtsschreiber Barth und der Wirtstochter Bärbel. Es ist natürlich leicht möglich, diese Personen in Konflikt zu bringen.

Iffland führt seine Charaktere in der Oberförsterei bei Gelegenheit einer Festlichkeit zusammen, und läßt sie nun weidlich aufeinander platzen. Man darf sich nur irgend ein beliebiges Paar aus den beiden Gruppen miteinander redend denken, und die Möglichkeit eines rührenden Konfliktes ist sofort klar. Dazu kommt noch, daß Iffland die Guten in die Gewalt der Bösen geraten läßt, und zwar so, daß es scheint, als wäre das Recht auf der Seite der Bösen.

Dieses Zusammenführen verschiedener Charaktere ist so sehr zur Erregung von Rührstimmungen geeignet, daß Iffland mit denselben Figuren, aber mit anderer Handlung, noch ein zweites Schauspiel zu schreiben im Stande war, das dieselbe Rührkraft zeigte als „Die Jäger". Sein Schauspiel „Das Vaterland" ist eine Fortsetzung der „Jäger", wenn auch mit ganz anderem rührenden Konflikt. Dieselben Figuren mit unwesentlicher Veränderung finden sich dort wieder. Die Charaktere sind so geschickt auf die Rührwirkung berechnet, daß ihre Kraft für mehrere rührende Konflikte ausreicht. Ähnlich ist die Anlage der Ifflandischen Charaktere in fast allen seinen Dramen. Die beiden entgegenstehenden Gruppen treten noch besonders hervor in den Dramen: „Die Geflüchteten", „Herbsttag", „Frauenstand", „Dienstpflicht", „Alte und neue Zeit", „Familie Lonau", „Vaterhaus", „Scheinverdienst", „Allzuscharf macht schartig". In den übrigen Dramen ist es gerade so, nur nicht so auffällig. Iffland hat sich mit dieser Art der Charakteranlage die Rührwirkung natürlich sehr erleichtert. Freilich liegt darin auch einer jener Gründe, die uns Ifflands Dramen als veraltet erscheinen lassen.

Dadurch, daß die gegenteilig angelegten Charaktere meist in einer Familie leben, wurde ihr Rührwert für Ifflands Zeitgenossen noch größer. Um die Frage der Motivierung gerade dieser Entwicklung hat er sich nicht sonderlich gekümmert. Heute würde dieser Mangel schon einem ziemlich naiven Theaterbesucher auffallen. Natürlich ist infolge dessen eine Menge von Wiederholungen

gleichartiger Charaktere zu entdecken, deren Rührkraft Iffland erprobt hatte. Es erregte ihm kein Bedenken, in neuen Schauspielen die Charaktereigenschaften des Herrn Hofrat einmal in den Rock und die Rolle eines Präsidenten zu stecken.

Die Rührung als Charakterisierungsmittel.

In vielen Fällen benützt Iffland auch die Rührung als ein Mittel zur Charakterisierung, und zwar dient die Rührung meist zur Kennzeichnung eines edlen Charakters. Es finden sich viele Scenen, in denen die Weinenden noch ganz besonders auf ihre Rührung aufmerksam machen und damit ihre Vorzüglichkeit andeuten. Der echte Ifflandische Moralheld ist über alles Gute, Edle und Schöne gerührt, und eben durch seine Rührung beweist er seine Tugendhaftigkeit. Beispiele für diese Eigentümlichkeit finden sich bei Iffland in jedem Auftritte, es würde überflüssig sein, sie besonders herauszuheben.

Klarer wird die Art der Ifflandischen Rührcharakteristik noch, wenn man ihre gegenteilige Anwendung ins Auge faßt. Um einen unmoralischen Charakter zu kennzeichnen, läßt ihn Iffland oft dort nicht gerührt sein, wo der moralische Rührung zeigen würde. Wer nicht mit Anderen gerührt ist, wird damit als „mauvais sujet“ gekennzeichnet; wer die Rührstimmung Anderer verlacht, richtet sich selbst damit; wer aber gar die fromme Rührung Anderer zu egoistischen Zwecken ausnützt, wird sicher im fünften Aufzuge bestraft. Nur ein Bösewicht verlacht die Rührungsthränen Anderer[1]), und nennt sie wegwerfend „Romanwasser“[2]). Durch erheuchelte Thränen versucht ein eigennütziger Kapellmeister seine Ehrlichkeit zu beweisen[3]). Ein Weinender wird von einer unmoralischen Person „Thränengimpel“ genannt[4]). Ein Kind, das bei der Erzählung von einem Engel nicht gerührt ist, wird damit als verdorben charakterisiert[5]). Der Unmoralische „affektiert Rührung“[6]). Ein Kanzler wird damit als hartherzig gekennzeichnet, daß er zwei unglücklichen Brüdern das Abschiednehmen verweigert[7]). Ein unsittlicher Charakter spottet über die Rührung Anderer oder legt

---

1) Vermächtnis, IV. 3. 2) Vermächtnis, III. 6.
3) Bewußtsein, IV. 4. 4) Gewissen, III. 10.
5) Vaterhaus, II. 6. 6) Mündel, IV. 21. 7) Mündel, I. 3.

ihnen falsche Motive unter [1]). Der Geizige weint, um sein Geld zu erhalten [2]). Neidische weinen im Ärger, während sie die Thränen Anderer verspotten [3]). Das böse Dienstmädchen ist nicht gerührt, als ihre Herrin verstoßen wird, sondern bezeugt ihre Freude darüber [4]). Leute, die Iffland als unmoralisch zeichnen will, läßt er von der „sogenannten Empfindung, welche ein für allemal eine Schwäche und als solche ein kranker Zustand ist", reden [5]). Es finden sich eine große Anzahl Stellen in Ifflands Stücken, in denen eine Person die Rührung nur erheuchelt, was der Zuhörer auf irgend eine Weise erfährt. Erheuchelte Rührung ist also bei Iffland ein Kennzeichen einer unmoralischen Person [6]).

Rührung motiviert Willens-Entschlüsse.

Auffällig neue, mit dem früheren Handeln lebhaft kontrastierende Entschlüsse haben sehr oft gar keinen anderen Beweggrund als den, daß eine Person über vorgefallene Ereignisse sehr gerührt war und sich deshalb zur Willens-Änderung entschlossen hat. Iffland faßt dies in dem folgenden oder in ähnlichen Sätzen zusammen: „Das Recht des Herzens hat mehr Gewicht als das Recht der Archive" [7]). Der harte Gläubiger wird plötzlich mild, weil der Schuldner sehr rührend von dem guten Landesfürsten spricht [8]). Ein sinnlicher Minister wird von der Reinheit der Gesinnung eines Mannes, dessen Gattin er zu verführen beabsichtigt, so gerührt, daß er sein Vorhaben aufgiebt [9]). Bauern, die sich über drückende Steuern bei der Gutsherrschaft beklagen wollen, stimmt man mit Schilderungen der Wohlthätigkeit ihres Herrn um [10]). Ein Vater veranlaßt durch Thränen den Sohn zu einer Heirat gegen sein Gefühl [11]). Ähnliches findet sich auch bei Gellert; Cleon in den „zärtlichen

---

1) Vormund, II. 6. 2) Oheim, V. 2. 3) Oheim, III. 11.
4) Alte und neue Zeit, III. 1.
5) Oheim, I. 7.
6) Bewußtsein, III. 1; Mündel, III. 3; IV. 1; IV. 12; IV. 21; V. 12; V. 15; Vormund, III. 5; Jäger, V. 7.
7) Friedrich von Österreich, III. 9.
8) Liebe um Liebe, I. 8.
9) Leichter Sinn, V. 14. 10) Figaro, I. 10. 11) Bewußtsein.

Schwestern" (I. 1.) sucht seine Tochter zur Heirat zu bewegen, indem er sagt, „er würde nicht ruhig sterben", wenn er sie nicht versorgt wüßte. Lottchen antwortet: „Solche Beweggründe zur Ehe sind nicht besser als ein Zwangsmittel."

Bei Iffland sucht ein Vater den Bewerber um die Hand seiner Tochter dadurch umzustimmen, daß er ihm das Schicksal einer unglücklichen Ehe ausmalt[1]). Ein Bauer, der gefangen gesetzt werden soll, will sich durch rührende Erzählungen die Freiheit verschaffen[2]). Die durch die Güte des Fürsten gerührten Rebellen legen ihm selbst die Kokarden, das Zeichen der Empörung, zu Füßen[3]). Durch die Gedanken an die Wahrscheinlichkeit des Wiedersehens ihrer Freundin im Himmel wird eine intriguante Oberhofmeisterin zu rechtschaffener Gesinnung gebracht[4]). Über die Einladung, beim Minister zu speisen, ist ein alter Geheimrat so gerührt, daß er die Einwilligung zur Heirat seiner Tochter mit einem armen Bewerber giebt[5]). Durch die rührenden Worte und den rührenden Anblick seiner Gattin und seines Knaben wird ein Spieler zum Entschluß gebracht, sich seiner Leidenschaft zu erwehren[6]). Rührende Erzählungen der Mutter sollen die Willensrichtung des Sohnes ändern[7]). Feindschaft zwischen Brüdern wird sofort ausgeglichen, als der eine gerührt die Güte des andern erkennt[8]).

Aus allen diesen Fällen — und es giebt deren noch viel mehr — ist zu erkennen, daß Iffland zur Motivierung eines Willens-Umschlages sehr oft nur eine Rührstimmung verwendet. Der Handlungsverlauf bekommt so meist etwas Willkürliches, weil Iffland die Rührung eintreten läßt, wo und wie es ihm passend erscheint, und man in jener Zeit der Empfindsamkeit die Rührung thatsächlich aus jedem Grunde angemessen fand.

Der Aufbau der Handlung.

Überschaut man ein Drama Ifflands in seiner Gesamtheit, so ergiebt sich, daß er auch durch den eigentümlichen Aufbau der Handlung Gelegenheit zur Rührung zu schaffen suchte.

Die Haupthandlung in dem Schauspiele „Die Geflüchteten",

---

1) Mündel, III. 10. 2) Vermächtnis, IV. 16. 3) Kokarden, V. 4.
4) Elise von Valberg, III. 10. 5) Erinnerung, V. 10.
6) Spieler, III. 7; V. 19. 7) Vaterhaus, III. 4. 8) Mündel, V. 3.

bei deren Betrachtung man leicht erkennen kann, wie es Iffland einzig darum zu thun war, Rührscenen zu ermöglichen, nimmt folgenden Verlauf: Eine in Not geratene Familie flüchtet zu reichen Bekannten, denen das verstorbene Familienoberhaupt der Geflüchteten einst durch Wohlthaten zum Emporkommen geholfen hat. Nachdem sie von den reichen Freunden unhöflich, unfein, unwürdig behandelt worden ist, findet sie bei einem völlig fremden, wenig begüterten, aber barmherzigen Manne Unterkommen und Hülfe. — Dieser Handlungsverlauf liest sich fast wie eine Reihe von Rührmotiven, denen folgende Gedankenkreise zu Grunde liegen: Unglückliche Familie, Vermögensnot, Tod des Vaters, Wohlthätigkeit, Undank, Ausweisung, Barmherzigkeit. Dazu kommen noch eine Anzahl rührender Episoden, die nicht zur Haupthandlung gehören. Ähnlich ist es bei vielen Dramen Ifflands[1]).

Diese Art des Aufbaues findet sich nicht nur in Familienstücken, sondern auch in Dramen, deren Geist und Inhalt nicht eigentlich zur Erregung von Rührung geeignet zu sein scheint. Er hat z. B. eine Art Feenmärchen geschrieben, „Luassan, Fürst von Garisene", das er Prolog in einem Aufzuge nennt. Es hat folgenden Aufbau: Fürst Luassan von Garisene ist unglücklich, weil er befürchtet, daß er sein Volk durch seine Regierung nicht zufriedenstellen kann, und weil er meint, daß ihn niemand wegen seiner Person liebt, sondern nur wegen des Reichtums, den er verleihen kann; nachdem ihm auf der Jagd gütige Feen ein ihn herzlich liebendes Mädchen zugeführt haben, und die Fee der Zwietracht umsonst versucht hat, den neuen Liebesbund zu zerstören,

---

[1]) Dienstpflicht: Wie sich schon aus dem Namen des Stückes erkennen läßt, ist rührende Pflichttreue darin die Hauptsache, woran sich leicht die Rührmotive falscher Verdacht, Vermögensnot, drohender Selbstmord, Tod, Versöhnung und Ausgleichung angliedern lassen.

Die Jäger: Aus dem Aufbau der Haupthandlung ergiebt sich folgende Reihe von Rührmomenten: Glückliche Liebe, Familienzerwürfnis, Unbarmherzigkeit, unglückliche Liebe, Abschied für immer, falscher Verdacht, Tod, Gefangenschaft, unglückliche Familie, Versöhnung, Befreiung, glückliche Liebe, glückliche Familie. — Es ist aus dem Gang der Haupthandlung deutlich zu erkennen, daß sie in der Hauptsache nur entworfen ist, um Gelegenheit zur Anbringung von Rührscenen zu schaffen.

Auch bei dem Drama „Die Künstler" muß man im Aufbau der Handlung nur eine unter einander in Beziehung gesetzte Anzahl von Rührmomenten erblicken.

und nachdem durch symbolische Handlungen ihm bewiesen worden ist, daß auch sein Volk ihn liebt, wird er vertrauend und fröhlich und er feiert sein Geburtsfest in glücklichem Einvernehmen mit seinem Volke.

Man kann nicht annehmen, daß die Dramenstoffe Ifflands und sein Aufbau der Handlung nur zufällig so geeignet zur Erregung von Rührbestimmungen sind, sondern Iffland hat schon beim ersten Entwurfe eines Dramas sein Augenmerk auf diese seine Lieblingswirkungen ganz besonders gerichtet. Am meisten scheint er von diesem Bestreben bei der Anlage folgender Dramen geleitet worden zu sein: Liebe und Wille, Spieler, Alte und neue Zeit, Vaterhaus, Frauenstand, Reue versöhnt, Scheinverdienst, Veteran, Verbrüderung, Albert von Thurneisen, Verbrechen aus Ehrsucht, Reise nach der Stadt, Vaterfreude, Hagestolzen, Brautwahl, Liebe um Liebe.

Einfügung besonderer Rührscenen.

In dem historischen Schauspiele „Friedrich von Österreich“ (dem einzigen, welches Iffland geschrieben hat) wird (V. 9) die tapfere That eines Hauptmannes Baumkirchner berichtet. Diese Erzählung enthält die Rührmomente: rührende Treue, Tod, Verwundung, Anrufung hält Gottes, Edelmut, Aufopferung; sie hat nur den Zweck, rühre Teilnahme zu erwecken, und doch gehört sie in den historischen Verlauf der Ereignisse nicht hinein. Iffland schreibt im Anhang zu diesem Schauspiele, worin das Verhältnis seiner Dichtung zur geschichtlichen Wirklichkeit klargelegt wird, Folgendes: „— — Nur muß ich bemerken, daß Baumkirchners That wörtlich wahr ist. Sowohl die Annal. Reg. Hung. p. 117, als auch die Hist. de l'aug. mais. d'Autriche p. 211, erzählen sie ausführlich. Nur daß diese That, sowie überhaupt was den Schluß des Stückes ausmacht, nicht 1445 bei der Belagerung von Neustadt durch Hunniades, sondern 1452 bei der Belagerung von Neustadt durch Eickzinger und den Grafen Cilley geschehen ist. Aber geschehen ist es.“ — Iffland hat also hier den historischen Zusammenhang geändert, er hat ein zu anderer Zeit geschehenes Ereignis eingefügt, nur um den Rührwert seines Handlungsverlaufes zu erhöhen.

Aus diesen Betrachtungen ist jedenfalls der Schluß zu

ziehen, daß Iffland schon bei der Anlage des Handlungsverlaufes auf dessen Rührfähigkeit bedacht war, und zwar that er das nicht nur bei den sich ganz besonders als Rührstücke kennzeichnenden Dramen, sondern auch bei seinen Lustspielen.

Ähnlich verfuhr auch Destouches in seinen Lustspielen, wenn auch nicht so konsequent. W. Wetz hat in seiner Schrift: „Die Anfänge der ernsten bürgerlichen Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts" im zweiten Abschnitte „über das rührende Drama der Franzosen" von den ernsthaften Lustspielen des Destouches den Gang der Handlung angegeben. Ein Vergleich mit Iffland lehrt, um wieviel von Destouches bis Iffland die Rührtechnik sicherer, gedrängter, wirkungsvoller aber auch einseitiger geworden ist.

Der kurze rührende Monolog.

Eine besondere Rührwirkung verspricht sich Iffland offenbar von seinen kurzen Monologen. Wenn eine Scene oder ein Aufzug zu Ende ist, so läßt er sehr oft die meisten Personen abgehen, während eine Person noch allein auf der Bühne zurückbleibt, die dann in einem kurzen, aber sehr rührenden Selbstgespräch — meist mit weinerlichen Gesten — den Inhalt der beendeten Scene zusammenfaßt. Iffland hat wahrscheinlich befürchtet, daß nicht alle seine Zuhörer das Rührende des oft schnell ablaufenden Dialoges ganz nachempfunden haben könnten, und er faßt denselben darum in recht prägnanten Worten zusammen, worauf der Vorhang meist fällt oder eine ganz neue Begebenheit auf der Bühne dargestellt wird. Dergleichen kurze rührende Monologe finden sich fast in jedem seiner Stücke, und er wird seine Schauspieler wahrscheinlich zu recht sorgsamer Ausarbeitung derselben angehalten haben. Nach einer Scene, in welcher eine Tochter ihrer Mutter die erste heiße, aber aussichtslose Liebe eingestanden hat, sagt die Mutter, nachdem die Tochter davongegangen ist: „Deine erste Liebe, — die gute, unbefangene Seele! Ach! — du wirst sie mühsam überwinden!" [1]) Der Kaufmann Drave, der in der eben beendigten Scene sein Unglück erkannt hat, ruft, indem er sich in einen Stuhl wirft: „So! — nun kann

[1]) Selbstbeherrschung, II. 2.

ich gemächlich mein Elend übersehen. — Wie nun? — Sind das meine Hoffnungen? — Wie soll ich Fassung finden, das zu ordnen?"

Natürlich enthalten diese kurzen Monologe auch nichts anderes, als die schon bekannten Rührmotive; ihre Wirkung liegt in der Zusammenfassung, und durch ihre sehr häufige Wiederkehr werden sie für Ifflands Rührtechnik charakteristisch.

Episodisches Beiwerk.

Über die Verwendung der Episode zur Erregung von Rührstimmungen in Ifflands Dramen kann man verschiedener Meinung sein.

Wer schon in einer etwas detaillierenden Erzählung des Schicksals einer Ifflandischen Figur, die nicht unbedingt zur Haupthandlung gehört, eine Episode sieht, der wird deren fast in jedem Aufzuge finden. Sie haben meist keinen anderen Zweck, als die Zuhörer zu rühren.

Auch in Gemmingens „Hausvater", Goethes „Werther" und Millers „Siegwart" ist die Haupthandlung außerordentlich oft mit rührenden Episoden ausgeschmückt.

Man kann aber auch der Meinung sein, daß diese eingehenden Schilderungen von rührenden Nebenumständen, wie z. B. die beiläufige Erzählung von dem armseligen Schicksale einer Witwe, mehr unter das Kapitel einer Charakterbehandlung und der anschaulichen Klarlegung des Gesamtkolorits gehören. Jedenfalls würde sich zwischen diesen beiden künstlerischen Mitteln — der rührenden Episode und der rührenden Detailmalerei — sehr schwer eine Grenze ziehen lassen. Je nach der Stellung, die man dem gegenüber einnimmt, wird man entweder sehr viel rührende Episoden oder sehr viel rührende Veranschaulichungen bei Iffland entdecken können. Die Absicht der Rührwirkung tritt überall deutlich hervor. Es würde auch unverständlich sein, wenn Iffland, der konsequente Beherrscher der Rührtechnik, die Möglichkeit dieser Wirkung nicht ausgenützt hätte.

Der Verfasser dieser Untersuchung ist nicht der Meinung, daß Derartiges bei Iffland als Episode aufgefaßt werden könnte, weil bei dieser Auffassung die Dramen Ifflands in eine unendliche Menge aneinander gereihter Episoden zerfielen, ja ganze Auf-

züge nur aus Episoden zusammengesetzt wären. Nun entspricht das häufige Auftreten aber nicht dem eigentlichen Charakter der Episode, die nur eine verhältnismäßig seltene, dem Verlaufe der Handlung nicht angehörende Nebenwirkung ausüben soll. Es ist also in der vorliegenden Untersuchung diese Verwendung der Rührung nicht besonders herausgehoben, sondern unter verschiedenen Kapiteln mit behandelt worden.

Botenberichte.

Iffland verwendet Botenberichte dann, wenn er sich von einem Geschehnisse eine besondere Rührwirkung verspricht, wenn aber die scenische Darstellung dieses Geschehnisses nicht leicht ist oder einen neuen Aufzug erfordern würde, für dessen vollständige Ausfüllung sie aber doch nicht ausreichte. Im fünften Aufzuge des Schauspiels „Das Vaterhaus" wird im fünfzehnten Auftritte ein unterbrochenes Duell geschildert. Von dem Geschehnisse selbst ist der Zuhörer schon vorher unterrichtet; für die Darstellung des Handlungsverlaufes wäre eine anschauliche Beschreibung also gar nicht nötig. Die eingehende Schilderung durch solche, „die dabei waren", kann nur den Zweck haben, erneute Rührung zu erzielen. In den „Jägern" [1]) wird durch einen Botenbericht ein vollständiger Umschlag aus der tiefsten Trauer in die freudigste Rührung erreicht. In dem Schauspiele „Friedrich von Österreich" erfährt man von der rührenden Tapferkeit und dem Heldenmute der Kämpfenden fast nur durch Botenberichte. Durch mehrmals erscheinende Boten, die von der Krankheit der Kaiserin und endlich von ihrem Tode erzählen, wird die Thränenstimmung immer aufs Neue erweckt.

Durch Botenberichte wird dem Mädchen erzählt, daß der Geliebte gestorben ist [2]); der Vater erfährt, daß sein Kind gestorben ist [3]); eine arme Familie erfährt auf diese Weise, daß der unbarmherzige Onkel den Sohn zwingen will, Soldat zu werden [4]), während dem anderen Sohne durch Botenberichte mitgeteilt wird, daß er wegen einer angeblich aufrührerischen Schrift gefangengesetzt werden soll [5]), im nächsten Aufzuge erzählt ein Bote dieselben

[1]) Jäger, V. 12. [2]) Erinnerung, IV. 3. [3]) Herbsttag, IV. 15.
[4]) Allzuscharf macht schartig, IV. 3.
[5]) Allzuscharf macht schartig, IV. 7.

rührenden Thatsachen mit einiger Steigerung auch noch der Mutter[1]). Durch Botenberichte, die einen entstandenen Aufruhr melden, wird ein Liebespaar getrennt; der Liebhaber erfährt die traurige Thatsache, daß seine ihm anvertraute militärische Feldwache in Feindeshand gefallen ist, ebenfalls durch einen Boten[2]).

Aus der Art, wie die Botenberichte abgefaßt sind, wie der Bote mehr die traurige Thatsache nur ahnen läßt, als sie kurz erzählt, sieht man deutlich, daß es Iffland bei der Abfassung auch hier auf die Erregung von Thränenstimmung angekommen ist, und man wird immer sicherer in der Meinung befestigt, daß Iffland in ganz konsequenter Weise jedes dramatische Wirkungsmittel anwendete, um Rührstimmung zu erwecken.

Briefe als Rührmittel.

In dieser Ansicht wird man noch mehr bestärkt, wenn man die Verwendung der Briefe ins Auge faßt. Sie werden meist im ganzen Wortlaute abgelesen und nicht nur die wichtigsten Stichworte, wie es die heutige Dramatik oft thut.

Bei der nahen Beziehung der Ifflandischen Rührstücke zu Richardsons Romanen, zu Goethes „Werther“, zu Millers „Siegwart“ und bei seinem Eingehen auf das Gefühlsleben seiner Zeit mußten Briefe für ihn eine höchst gelegene Form des Ausdruckes sein. Er läßt zum Beispiel den Abschiedsbrief eines im größten Unglücke verstorbenen unschuldigen Weibes vorlesen[3]); auf die „Züge der zitternden Totenhand“ wird besonders aufmerksam gemacht. Durch einen Brief, der eigentlich die höchste Güte eines jungen Mannes und sein edles Herz beweisen könnte, kommt derselbe, weil der Brief eine falsche Auslegung zuläßt, in den Verdacht, mit liederlichen Dirnen Umgang gehabt zu haben. Der Brief wird seiner Braut, die ihn schwärmerisch liebt, in die Hände gespielt und so eine Rührscene von großer Wirkung erzielt[4]). In dem Schauspiele „Bewußtsein“[5]) wird unter Schluchzen im Beisein der ganzen Familie ein Brief verlesen, den das aus dem Hause entflohene Mädchen an ihren Geliebten geschrieben hat. Man kann aus jedem

---

[1]) Allzuscharf macht schartig, V. 4.
[2]) Albert von Thurneisen, II. 5. 6.
[3]) Vermächtnis, III. 3; V. 7.
[4]) Selbstbeherrschung, IV. 2. 3.
[5]) Bewußtsein, V. 9.

Satze die Absicht Ifflands, den Zuhörern Thränen abzuzwingen, herauslesen. Der Brief hat folgenden Wortlaut:

„Mein teurer, ewig geliebter Ruhberg! Still und ländlich war meine Erziehung, sanft und heiter mein Herz. Hier wurde ich weggerissen [1]) und unter die Großen gebracht. Ach! ich gehöre nicht unter sie [2]). Ich fand keine Ruhe in dem prächtigen Palaste, bis Sie hinkamen. Wir verstanden uns, wir gehören uns an. Dem Geheimrat können wir nun nichts mehr sagen, denn ich bin von Adel. Er will mich dem Grafen von Meldenstein verheiraten [3]); der Kontrakt ist gemacht — die Zeit ist da — man eilt zu den Feierlichkeiten. Nie werde ich meine Hand ohne mein Herz vergeben [4]). Dies ist Sitte bei den Großen; aber ich begreife sie nicht. — Daß der Baron mich liebt — verschwieg ich Ihnen —, denn Ihre Ruhe ist mir wert, Ruhberg! Sie sind unglücklich [5]), ringen nach Stille, wie ich. Verlassen Sie den Ort; — ich bin vorausgegangen! Ich besitze nichts eigen, als einen geringen Schmuck [6]), wovon man sagt, daß meine Mutter mir ihn hinterließ [7]). — Ich habe nichts, auch diesen Schmuck nicht mitgenommen. Sie werden ihn durch den treuen Friedrich [8]) erhalten haben. Ich habe Ihnen mein Schicksal ganz überlassen. Mein Dank für meinen Wohlthäter ist ewig [9]), wie meine Liebe für die Gräfin. Sie wollten mich glücklich machen, ich weiß es; aber ich wäre dadurch elend geworden. Ach, warum sollten sie mich hassen? Ich habe keinen Vater, keine Mutter, weiß nicht, wer sie waren, wo sie lebten, wo sie starben [10]). Man sagt, der Geheimrat wüßte Alles. — Statt der Antwort werde ich Sie umarmen. Auf der Grenze heiligt ein Priester unsere Liebe. Talent und Fleiß streben gegen den Mangel. Unsere Herzen sind eins! Ich weiß, Sie kommen, obgleich nichts verabredet ist. Ich warte bis morgen. Bleiben Sie aus, so leite Gott [11]) und die Tugend mein Schicksal! Ich werde nicht zurückkehren“ [12]).

Dieser Brief ist eigentlich nichts weiter als eine Anreihung

---

1) Trennung. 2) Vereinsamung. 3) Erzwungene Heirat.
4) Unglückliche Liebe. 5) Jammer ohne Grund.
6) Armut. 7) Erinnerung an die Mutter.
8) Dienertreue. 9) Dankbarkeit. 10) Verwaist.
11) Frömmigkeit. 12) Abschied auf immer.

von Rührmotiven. Wenn man ferner bedenkt, daß durch diesen Brief ein junger Mann, der unschuldig in den Verdacht des Diebstahls und der Entführung des Mädchens gekommen war, von diesem Verdachte gereinigt wird, so ist leicht zu erkennen, daß er ebenfalls abgefaßt war, um die Rührstimmung zu erhöhen. In dem Schauspiele „Alte und neue Zeit" wird die Gattin gezwungen, das Haus ihres Mannes zu verlassen; sie schreibt ihm[1]), indem sie ihm 3000 Thaler, die er ihr zugewiesen hat, zurücksendet, folgenden Brief:

„Ich klage über niemand; es ist nun so. Die Einlage gehört unsern Kindern. Ich will arbeiten, beten und sterben. Lebe wohl!"

In demselben Schauspiele schreibt ein junger Mann an das Mädchen, das er vorher zur Ehe begehrt hatte[2]):

Mamsell! Ihre Armut würde mich jetzt nicht abhalten, Ihnen noch meine Hand anzubieten. Allein Ihre wenige Achtung gegen Ihre würdige Mutter zeigt mir, wie unglücklich ich geworden wäre. Bessern Sie sich, und dann mache Ihre schöne Gestalt mit einem veredelten Herzen einen braven Mann glücklich. Ihrem sehr würdigen Großvater lege ich einen Wechsel von tausend Thalern für Sie bei, und bitte, ihn als Andenken von dem anzunehmen, der Ihnen einst alles und sich selbst widmen wollte. Freudenberg."

Auch hier finden sich wieder eine Menge der bekannten Rührmotive.

Die Exposition.

Die Thatsache, daß es Iffland in seinen Bühnendichtungen fast ausschließlich auf die Rührwirkungen angekommen ist, läßt sich sehr genau erkennen, wenn man die wichtigsten Stellen in Ifflands Dramenbau daraufhin betrachtet.

Der erste Accord, den Iffland beim Aufgehen des Vorhanges anschlägt, ist zumeist sehr gut geeignet, in das Kolorit des ganzen Stückes einzuführen. In vielen Dramen sieht man Diener im Gespräch untereinander, die mit Umräumen von Möbelstücken, Vorbereitung zur Jagd oder Festlichkeiten, Siegeln von Postsen-

[1]) Alte und neue Zeit, IV. 14. [2]) Alte und neue Zeit, V. 11.

dungen und Ähnlichem beschäftigt sind. So ist es in den Dramen: Die Jäger, Luassan, Alte und neue Zeit, Die Künstler, Das Vaterhaus, Albert von Thurneisen, Familie Lonau, Scheinverdienst, Allzuscharf macht schartig. Dabei ist zu bemerken, daß in dem Lustspiele „Die Familie Lonau" und „Luassan" ein verschlafener Dienstbote den Herrn erwartet, welches Moment sehr deutlich an die Eröffnungsscene der „Minna von Barnhelm" erinnert, in der Just eben im Traume den schurkischen Wirt, der seinen Herrn auf die Straße gesetzt hat, durchprügelt. Naturgemäß ist die Eröffnungsscene eines Dramas, bei deren Anhören das Publikum von den folgenden Vorgängen noch nichts weiß, nicht besonders dazu geeignet, eine Rührstimmung zu erzeugen. Der Hörer bedarf viel zu sehr des aufmerkenden Verstandes, rein zum Erfassen des Inhaltes, als daß er schon eine gefühlsmäßige Anteilnahme, vielleicht Rührung zeigen könnte. Und doch hat Iffland auch diesen ersten der Rührstimmung entgegenstrebenden Accord einigemal zur Erregung von Thränenstimmungen verwendet. Das Schauspiel „Die Advokaten" beginnt mit folgendem Selbstgespräche eines Zimmermeisters, den man an einem Risse arbeiten sieht: „So! — — Fertig ist der Riß, und ich darf zufrieden sein. Das giebt einen festen herrlichen Bau! — Wenn ich nicht mehr da bin, wird man doch von dem Bau noch sagen: „Meister Klarenbach war der Mann, der das Ding verstanden hat." Die Worte „wenn ich nicht mehr da bin" haben auf keine im folgenden Drama sich abspielenden Ereignisse Bezug, sie enthalten also nur eine ganz allgemeine Anspielung auf das „Gestorbensein", die natürlich Rührung erwecken soll. In dem Lustspiele „Leichter Sinn" tritt die Frau Hofrätin in der ersten Scene mit den Worten auf: „Kommen Sie, lieber Freund, daß ich meinem armen Herzen Luft mache!" Es werden also sofort die Rührmotive „unglückliche Frau" und „treue Freundschaft" angeschlagen. In den Dramen, in denen die ersten Worte nicht so direkt auf Erregung von Rührstimmung hinzielen, ist doch oft schon durch Schildernng der Situation, z. B. das Räumen von Kisten, weil die Belagerung droht (in „Albert von Thurneisen") die Grundlage zur Rührung gegeben.

Auch in Gemmingens „Hausvater" wird gleich in der ersten Scene eine trübe Stimmung (unglückliche Liebe) angeschlagen.

Ähnlich verhält es sich im weiteren Verlaufe der Exposition. Iffland fügt z. B. eine Kinderscene ein, wie in „Dienstpflicht"

oder er läßt seine Figuren mit den Geberden des Unglücklichseins auftreten, die rührend wirken sollen, ohne daß man zunächst erfährt, welches Schicksal sie getroffen hat. Wer freilich mit der Art Ifflands genauer vertraut ist, der spürt aus kleinen Nüancen und hingeworfenen Bemerkungen schon voraus, daß sich die anfangs noch etwas verhüllt und geheimnisvoll auftretenden Personen zu echten Rührtypen entwickeln werden. Wenn man die Exposition eines Ifflandischen Stückes liest, so sieht man die alten, wohlbekannten Figuren nacheinander aufmarschieren: da kommt die Witwe, die für ihren Sohn eine Stellung sucht; da tritt der Präsident oder Hofrat auf, der den Armen so viel giebt, daß ihm selbst nichts bleibt; da erscheint das verwaiste Mädchen, das seinen Vater niemals gekannt hat, das unglücklich liebt und einen Ungeliebten heiraten soll; da sieht man den Vater, der aus Liebe zu seinen Kindern zum Verbrecher wurde; da stellt sich der entlassene, an seiner Ehre gekränkte Offizier vor, der seine vor dem Feinde erhaltene Wunde eben so wert hält, als einen Orden, den er zwar nach Aller Meinung verdient, aber bedauerlicher Weise nicht erhalten hat — so erscheinen sie alle, die Rührgestalten, und der geschickte Herr Iffland läßt sie kommen, gehen, sich verabschieden, einander verkennen, hassen, versöhnen, lieben, küssen, umarmen und — wenn es sich einigermaßen ermöglichen läßt — weinen. Innerhalb der Exposition ist es schließlich auch für einen Iffland nicht allzu leicht, dem Zuhörer Thränen abzupressen, da der ganze Zweck und die notwendigen Eigenschaften einer Exposition der Erregung von Rührstimmungen zuwider laufen; an der Stelle des Dramas aber, wo die bewegte Handlung eintritt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu den folgenden Ereignissen wird, oder wo die Gegenspieler den Entschluß fassen, den Helden in Bewegung zu setzen, also im erregenden Momente, da tritt die Neigung Ifflands zu Rührwirkungen recht deutlich hervor.

Was bei ihm das erregende Moment bildet, ist fast immer der Eintritt eines Geschehnisses, das an sich schon rührend wirkt, sodaß von dieser Stelle an über das ganze Drama eine Thränenflut ausgegossen erscheint, daß sich die Rührstimmung wie der cantus firmus einer Musik durch alles Folgende hinzieht. Man braucht nicht lange bei Iffland zu suchen, um diese Behauptung beweisen zu finden. In dem Schauspiele „Liebe um Liebe“ besteht das er-

regende Moment darin, daß die Mutter des Mädchens ein Liebespaar trennen will, da Beide zu arm seien; also es erscheint sogleich das bekannte Rührmotiv „unglückliche Liebe — Trennung". Im Lustspiele „Herbsttag" will der Liebhaber, ein Edelmann, das bürgerliche Mädchen plötzlich nicht heiraten — wiederum „unglückliche Liebe — Trennung". In dem Trauerspiele „Albert von Thurneisen" soll das Mädchen innerhalb zwei Stunden an einen Ungeliebten verheiratet werden — wieder „unglückliche Liebe". In dem Schauspiele „Die Künstler" stellt sich der Vater plötzlich in Gegensatz zu seiner Familie, indem er das künstlerische Streben seiner Söhne für falsch erklärt — „Familienzwist". In dem Schauspiele „Dienstpflicht" erklärt der Kriegsrat Dallner seinen Vorgesetzten, wenn auch indirekt, für einen Betrüger, was ihm natürlich Feindschaft und Verleumdung zuzieht — „rührende Pflichtreue". In dem Drama „Die Geflüchteten" wird die Wohnung armer Menschen an andere Leute vermietet, sodaß die Unglücklichen obdachlos werden — „Vermögensnot, bittere Armut". Im Schauspiele „Der Spieler" hat der Held seinen letzten Vermögensrest verspielt und bekommt nichts mehr geliehen — ebenfalls „Vermögensnot". Im Schauspiele „Alte und neue Zeit" muß sich eine Familie, die bisher verschwenderisch gelebt hat, plötzlich überzeugen, daß nur weniges Vermögen noch in ihrem Besitze ist, aus welchem Grunde die Tochter günstig verheiratet werden soll — „Vermögensnot, unglückliche Liebe". Im Schauspiele „Scheinverdienst" sucht der Hausherr eine Änderung in der Art der Erziehung herbeizuführen, woraus natürlich ein „Familienzwist" entstehen muß; ganz ähnlich ist es im Schauspiele „Das Vaterhaus". In den „Jägern" wird der falsche Verdacht und die Eifersucht im Liebhaber erregt, woraus später das ganze Unglück hervorgeht — „falscher Verdacht, unglückliche Liebe". In dem Schauspiele „Reue versöhnt" wird das erregende Moment durch Gegenspieler gebracht, indem dieselben beschließen, den Helden um die Liebe seiner Umgebung zu bringen — „Trennung, falscher Verdacht, Familienzwist". In dem Lustspiele „Die Brautwahl" verlangen die Eltern, der Sohn soll ein anderes Mädchen als seine Angebetete heiraten, — wiederum ist „unglückliche Liebe, drohende Trennung" als erregendes Moment verwendet. In dem Lustspiele „Die Hagestolzen" ist ein beginnender Zwist zwischen Bruder und Schwester, also ebenfalls ein rührendes Motiv, zum erregenden Moment gewählt.

Rührend wirkt es auch, wenn in dem Lustspiele „Frauenstand“ die Handlung damit anhebt, daß der Gatte, von seinen Gläubigern gezwungen, sein Landgut plötzlich ohne Wissen seiner Gattin verkauft hat, die aber gerade Alles daran gesetzt hat, um das Gut im Besitze der Familie zu erhalten. Die plötzlich sich ergebende Unmöglichkeit der Verheiratung zwischen Liebenden ist noch als erregendes Moment verwendet worden, wenn auch nicht immer allein, sondern in Verbindung mit noch anderen Motiven in: „Hausfrieden“, „Verbrechen aus Ehrsucht“ und „Magnetismus“. Verschuldung und Vermögensnot, welche Motive Iffland stets in rührender Färbung verwendet, bilden das erregende Moment noch in dem Lustspiele „Die Familie Lonau“. Unzufriedenheit eines Teiles der Familie mit lange hochgeschätzten, einfachen Verhältnissen, die der andere Teil der Familie um keinen Preis aufgeben möchte, sind als erregendes Moment zu finden in dem Schauspiele „Alte und neue Zeit“ und in dem Lustspiele „Die Reise nach der Stadt“. Man sieht aus diesen Beispielen, daß Iffland ganz konsequent bestrebt war, seine Konflikte schon mit rührender Abtönung beginnen zulassen. Ähnlich ist es in allen seinen Dramen; wenn dem Hörer die Rührstimmung vielleicht nicht sofort und zwingend aufgenötigt wird, liegen doch immer die Vorbedingungen der im ferneren Verlauf des Dramas eintretenden Rührung schon im erregenden Momente.

Die Steigerung.

Der nun folgende Teil des Ifflandischen Bühnenstückes, die Steigerung, besteht eigentlich nur in einer Anhäufung von Rührmomenten. Der Lauf der Handlung ist so gelenkt, daß der Held des Stückes nach allen Seiten hin beleuchtet wird, und von jeder Seite der Betrachtnng aus ergiebt sich ein neuer Grund für den Hörer, dem Helden schmerzliche Teilnahme zu widmen. In dem „Sittengemälde“ (wie es Iffland nennt) „Die Jäger“ hat die Steigerung der Handlung vom Ende der Exposition bis zum Höhepunkte folgenden Verlauf:

1. Die Oberförsterin will ihren Sohn Anton mit Kordelchen, der Tochter des Amtmannes verheiraten, obgleich der junge Mann seine Pflegeschwester Friederike liebt — „unglückliche Liebe, Familienzwist“.

2. Der Amtmann will die arme Gemeinde um Holz betrügen, was der Oberförster für Unrecht hält — „Bedrückung armer Leute, Rechtschaffenheit, milder Sinn“.
3. Die Pflegetochter Friederike kommt aus der Stadt zurück — „rührende Freude, Wiedersehen“.
4. Sie gesteht ihre langjährige heimliche Liebe zu ihrem Pflegebruder Anton — „glückliche Liebe“.
5. Die Amtmannstochter will denselbeu jungen Mann auch heiraten — „drohende Trennung des Liebespaares und Konflikt mit der Mutter“.
6. Anton erklärt sich für Friederike — „offener Konflikt mit der Mutter“.
7. Liebesbund der beiden Pflegegeschwister — „glückliche Liebe, angedeutete Verweigerung der Zustimmung von seiten der Mutter“.
8. Der Pastor kommt, um zu vermitteln — „treue Freundschaft, Anteilnahme“.
9. Der Vater giebt seine Zustimmung — „rührende Freude, Liebesglück“.
10. Die Mutter verweigert ihre Einwilligung — „Trennung, unglückliche Liebe, Familienzwist“.
11. Vater und Mutter sind verschiedener Meinung — „Familienzwist“.
12. Vater und Sohn geraten ebenfalls in Konflikt, weil der Sohn die Familie des Amtmannes zu einer Festlichkeit einladen soll, was er nicht thut — „vollständiger Familienzwist“.
13. Der Sohn läuft aus dem Vaterhause davon — „Trennung, unglückliche Liebe, Abschied auf immer“.
14. Die Bosheit der Anhänger des Amtmannes wird in einer Gerichtsscene geschildert — „rührendes Mitleid, Hartherzigkeit gegen Bedrängte“.
15. Der dazu kommende Anton gerät mit dem Bedienten des Amtmannes in Streit — „falscher Verdacht des Mordes“.
16. Im Hause des Oberförsters ist während dieser Zeit der Frieden wieder hergestellt worden, und die Einwilligung der Mutter ist zu erwarten — „rührende, freudige Hoffnung“.
17. Der Amtmann gerät bei einer Festlichkeit im Hause des Oberförsters mit diesem in feindseligsten Konflikt — „rührende Rechtschaffenheit“.

Nachdem so im Verlaufe dieser Steigerung der Hörer von freudiger zu schmerzlicher Rührung hin und her geworfen worden ist, folgt dann der Höhepunkt des Stückes. Eine wirkliche Steigerung des Konfliktes wird dadurch nicht erreicht; denn der Konflikt ist schon durch die Exposition klargelegt, und das erregende Moment hat auch die widerstrebenden Elemente schon in Bewegung gebracht.

In ähnlicher Weise ist die Steigerung in jedem der Ifflandischen Stücke aufgebaut. Je nach der Atmosphäre, in der die Dichtung spielt, sind natürlich die Rührmomente etwas anders gefärbt und auf andere Personen übertragen, aber dem inneren Grunde nach sind es immer wieder dieselben. Es ist dies ja auch leicht zu erklären; da Iffland nun einmal einen wirklich tragischen Konflikt nicht aufwerfen wollte oder konnte, so blieb ihm nichts übrig, als in Anhäufung von Rührmomenten die Steigerung der Wirkung zu erreichen, die dem damaligen Geschmacke entsprechend so großes Interesse erregten, gleiche Stimmung in der Seele seiner Hörer vorfanden, und in deren Anwendung Iffland so große Fertigkeit erlangt hatte.

Der Höhepunkt.

Als echter Liebhaber des Familienrührstückes zeigt sich Iffland in den Höhepunkten seiner Dramen. Wenn man diesen Punkt einer dramatischen Dichtung an der Stelle findet, an welcher das Resultat des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt, und wenn man weiterhin bedenkt, daß bei Iffland der Held des Familienrührstückes sehr oft nicht eine einzelne Person, sondern vielmehr eine ganze Familie ist, so ist es erklärlich, daß bei ihm der Höhepunkt meist dort liegt, wo eine ganze Familie in Meinungsverschiedenheit geraten ist oder dem Andrängen des bekämpfenden Gegenspieles unterliegt. So ist es bei einer ganzen Anzahl seiner Bühnenstücke. Daß diese Situation sehr leicht mit einer Menge von Rührmomenten zu umgeben war, liegt auf der Hand. In dem Schauspiele „Allzuscharf macht schartig“ ist auf dem Höhepunkte die Familie des Ernährers beraubt, ein Sohn ist wegen scharfer Verteidigung seines Vaters des Landes verwiesen, ein anderer ist unschuldig in den Verdacht der Hehlerei gekommen. („Vermögensnot, Trennung auf immer, falscher Verdacht“.)

Ähnlich faßt auch Gemmingen im „Hausvater“ die zusammengetragenen Rührmomente in folgendem Satze zusammen: „Es ist viel für einen Mann zu ertragen: Eine Tochter veruneinigt mit ihrem Gatten, der Trennung nahe; einen Sohn im äußersten Labyrinth, in dem je ein Jüngling durch Liebe geführt ward; einen anderen Sohn soviel als tot, schlimmer als tot, ein schlechter Kerl.“ Auf dem Höhepunkte des Ifflandischen Schauspiels „Alte und neue Zeit“ ist ein vollständiger Bruch zwischen Ehegatten, Verschwägerten und Freunden eingetreten. („Falscher Verdacht, Trennung, Verleumdung“.) In dem Schauspiele „Die Künstler“ ist der Bankerott eines Kaufmannes scheinbar unvermeidlich, wodurch die ganze Familie zu zerfallen droht. (Vermögensnot, Familienzwist“.) Der Höhepunkt in dem Schauspiele „Die Geflüchteten“ liegt dort, wo eine arme mittellose Familie aus ihrem bisherigen Asyle verwiesen wird, ohne daß sie wüßte, wo sie nun wohnen soll. Zur Steigerung hat Iffland hier noch das Moment des Kontrastes verwendet, indem der nun gänzlich mittellose Hauptmann sich plötzlich für sehr reich hält, weil er doch nun einmal „nichts mehr zu verlieren habe“. Auch in einigen anderen Dramen hat Iffland das Mittel der Verstärkung durch den Kontrast angewendet. In dem Familiengemälde „Das Verbrechen aus Ehrsucht“ wird die ganze Familie auf dem Höhepunkte des Dramas dadurch in größte Bestürzung gesetzt, daß der Sohn als Dieb entlarvt wird; um die Rührwirkung dieser Entdeckung zu verstärken, läßt sie Iffland gerade am Tage einer Verlobung bekannt werden. Ähnlich ist es in den „Jägern“. In beiden Fällen ist das Unglück einer ganzen Familie auf dem Höhepunkt des Dramas dargestellt. In dem Schauspiele „Das Vaterhaus“ erfährt die Familie, daß der junge Gatte sich der Gefahr eines Zweikampfes ausgesetzt hat, worüber Alle in Angst und Bestürzung geraten. Der Höhepunkt des Lustspieles „Frauenstand“ liegt in einer Scene, in welcher der Hofrat seine Gattin für untreu und seine Familie für falsch hält, so daß auch hier wieder Familienzwist als rührendes Motiv wirken soll. Auch in den Dramen „Albert von Thurneisen“, „Hausfrieden“ und „Marionetten“ ist es ähnlich.

Diese Gestaltung des Höhepunktes im Drama mußte Iffland deswegen am passendsten erscheinen, weil sich bei der Darstellung eines Familienzwistes oder eines Familienunglückes sehr leicht eine Menge von Rührmomenten anhäufen läßt und eben in der An-

häufung verschiedener Rührgelegenheiten die Stärke und Gewandtheit Ifflands lag.

Aber auch in den Stücken, deren Höhepunkt nicht im Unglück einer Familie liegt, tritt doch immer die Rührfärbung deutlich hervor. In dem Schauspiele „Dienstpflicht" erfährt der Kriegsrat Dallner, der seinen vorgesetzten Geheimrat des Betruges beschuldigt hat, daß sein eigener Sohn sich ebenfalls der Unterschlagung von 1000 Thalern schuldig gemacht hat; dieses Zusammentreffen muß natürlich rührend wirken, ja man würde von Tragik reden können, wenn es Iffland gelungen wäre, davon zu überzeugen, daß das unglückliche Ereignis mit unabänderlicher Notwendigkeit eintreten muß, oder daß beide Momente im ursächlichen Zusammenhang stehen. Es ist ihm dies jedoch nicht gelungen, und so kommt er über ein zufälliges Zusammentreffen unglücklicher Umstände auch hier nicht hinaus.

Wiedersehen zwischen lange Getrennten, nämlich zwischen Mutter und Sohn, bildet den Höhepunkt in dem Schauspiele „Reue versöhnt", was ohne Rührung natürlich nicht abgeht. Auf dem Höhepunkte des Schauspiels „Der Spieler" giebt sich der Held des Dramas, von drückendster Not gezwungen, in die Hände eines gewissenlosen Wucherers, woraus der Hörer die rührende Gewißheit folgern muß, daß nun sein Schicksal und das seiner Familie notwendiger Weise ein sehr unglückliches werden wird. In dem Schauspiele „Bewußtsein" wird ein junger Mann, der sich ernstlich bemüht, das Vertrauen seiner Umgebung zu verdienen, plötzlich als Verbrecher entlarvt. Da es Iffland verstanden hat, die Teilnahme des Publikums dem jungen Manne zuzuwenden, so entbehrt auch dieser Höhepunkt nicht einer rührenden Wirkung. Auch eine Drohung mit Selbstmord findet sich als Höhepunkt verwendet; in dem Schauspiele „Alte und neue Zeit" glaubt der Hausherr nicht besser aus seinen verschiedenfachen Verlegenheiten herauskommen zu können, als daß er beschließt, sich das Leben zu nehmen.

In allen bis jetzt erwähnten Stücken ist der Höhepunkt in schmerzlicher Färbung abgetönt; nun finden sich aber auch Dramen, in deren Höhepunkt die Rührung mehr eine freudige Stimmung zeigt. Auf dem Höhepunkt des Lustspiels „Die Hagestolzen" verlobt sich ein reicher, vornehmer „Hofrat aus der Stadt" mit einem höchst naiven Bauernmädchen, was bei Iffland ohne Heranziehung von allerhand Rührmomenten — Gedanke an die verstorbene

Mutter, an graue Haare, an Einsamkeit u. s. w. — nicht geschehen kann. In dem Schauspiele „Der Vormund“ weist das Mädchen ihren sie glühend verehrenden Liebhaber aus kindlicher Liebe zu ihrem Vormund, den sie nicht verlassen will, ab, wobei Iffland ebenfalls auf die Rührwirkung spekuliert. Mit thränenreicher Freude erkennt ein liebendes Elternpaar auf dem Höhepunkte des Lustspiels „Die Brautwahl“, daß sich ihr Sohn in ein junges, rechtschaffenes Mädchen verliebt hat, welches Moment für unsere Zeit entschieden nicht mehr soviel Rührkraft enthalten würde, daß man es zum Höhepunkte eines Rührstückes verwenden könnte. Durch Schilderung rührender Freude hebt Iffland den Höhepunkt des ländlichen Schauspiels „Liebe um Liebe“ heraus; eine in Geldnot befindliche Bauernfamilie erfährt, daß die geliebte Kurfürstin ihnen Geld sendet und befohlen hat, den Prozeß, dessen unglücklicher Ausgang die Not herbeiführte, aufs Neue zu prüfen.

Auch Gellert meint in seiner Abhandlung „Pro comoedia commovente“, der bequemste Ort für die rührenden Scenen sei dort, „wann sich die Fabel am meisten verwirrt“ (Höhepunkt) und „wenn sie sich aufwickelt“ (Umkehr, Lösung).

Umkehr und letzte Spannung.

Wenn Ifflands Dramen den Höhepunkt überschritten haben und die fallende Handlung — oder wie man es wohl auch nennt die Umkehr — beginnt, zeigt sich die Schwäche der Ifflandischen Rührtechnik recht deutlich. Hier hat er am Scheidewege gestanden. In vielen seiner Dramen ist der Konflikt des Helden mit seiner Umgebung oder der Zwist in einer Familie so stark, so feindlich geworden, daß eine konsequente Weiterführung der Handlung unbedingt zum vollständigen Bruche, zum Ruin, zur dauernden Trennung führen müßte. Nun war das aber nicht nach dem Geschmacke Ifflands und seiner Zeitgenossen. Seine Dramen sollten rühren; im Anfang und auch bis zum Höhepunkte konnte und sollte die Rührung schmerzlich abgetönt sein; aber der Abschluß mußte versöhnend, freundlich wirken. Rührend muß das Schauspiel wohl auch enden, aber es muß eine freundliche Rührung sein. Iffland will sein Publikum mit dem freundlichen Gedanken entlassen: „Gott sei Dank, daß diese traurige Geschichte noch ein so glückliches Ende

genommen hat." Es ist immer, als wenn nach dem Höhepunkte das freundliche Gesicht des Herrn Iffland zwischen den Kouliſſen hervorschaute und der menschenfreundliche Mann dem in Thränen schwimmenden Publikum sagte: „Meine Herrschaften, gedulden Sie sich nur wenige Minuten, die Sache geht gleich weiter, und Sie werden sehen, es wird noch Alles gut. Der Held erschießt sich garnicht, der liebe, gute Mensch ist ja kein Verbrecher, und die unglücklich liebende Friederike wird noch eine höchst glückliche Hausfrau. Jawohl, meine Herrschaften, es ist so! Nun passen Sie mal auf, wie ich das gemacht habe!" Wenn das Drama über den Höhepunkt hinweg ist, so lösen sich die früher unentwirrbar scheinenden Verwicklungen wie von selbst. Natürlich geht das ohne Rührung wieder nicht ab; denn es ist rührend, wenn sich die entzweiten Gatten plötzlich wieder besser verstehen [1]), oder wenn die verleumdete Ehefrau als unschuldig erkannt wird [2]), oder wenn sich herausstellt, daß der vielgeschmähte Liebhaber doch kein Feigling ist [3]), oder wenn sich ein fremder Mann als der vor langer Zeit davongegangene Familienvater zu erkennen giebt [4]), oder wenn der unbekannte Mieter, um deswillen eine Familie obdachlos werden soll, sich als so barmherzig und mildthätig erweist, daß er die armen Leute in sein Haus aufnimmt [5]). Manchmal ist der Umschlag in den Meinungen der Ifflandischen Gestalten ganz unvermittelt herbeigeführt. In dem Lustspiele „Die Familie Lonau" denken alle Familienmitglieder auf einmal friedfertig und vernünftig, was man einen Aufzug vorher nicht ahnen konnte. Während früher Alle rührend betrübt waren, weil die Familie in Zwiespalt lebt, ist nun wieder Alles freudig gerührt, weil die Einigung sich so schön erreichen läßt. Drohende Zweikämpfe werden meist im letzten Augenbicke verhindert [6]), wobei es wieder sehr rührend ist, erzählen zu hören, wie sich der Vater oder Freund zwischen die Bereitstehenden geworfen hat. Im Schauspiele „Dienstpflicht" erscheint der Landesfürst und entwirrt den Knäuel der Verwicklungen, was einen guten Anlaß bietet, den regierenden Herrn als rührend gut, mild, gerecht u. s. w. zu schildern. Zur Tilgung der angelaufenen Schulden, die den Anlaß zum Unglücke geben, ist auf einmal ein

---

1) Hausfrieden. 2) Frauenstand. 3) Albert von Thurneisen.
4) Allzuscharf macht schartig. 5) Geflüchtete.
6) Alte und neue Zeit und Vaterhaus.

Irgendwer bereit[1]). Frühere Feinde versöhnen sich plötzlich[2]). Was man in unserer Zeit einen Umfall des Charakters nennen würde, das mag für Iffland eine recht gute Gelegenheit gewesen sein, die Gestalten seiner Stücke auf einmal in einem ganz anderen Lichte darzustellen; und er hat wahrscheinlich nicht mit Unrecht vorausgesetzt, daß sein Publikum es auch wieder sehr rührend finden werde, wenn eine anscheinend äußerst traurige Lage sich plötzlich so freundlich aufhellt. Höhepunkt und Umkehr stehen meist schon sehr weit nach dem Ende des Stückes zu, und die fallende Handlung drängt schnell zum Schlusse.

In einigen seiner Dramen verwendet er noch das Moment der letzten Spannung; dies geschieht durch ein kleines, sich plötzlich dem Laufe der Handlung entgegenstellendes Hindernis, das eine andere Lösung herbeizuführen scheint, als in der Umkehr angedeutet ist. Aber es geschieht nur selten. In den meisten Dramen eilt die Handlung hemmungslos dem Abschlusse zu. Wo aber das Moment der letzten Spannnng verwendet ist, da bedeutet es wieder eine Rührwirkung. In den „Jägern" ist der Liebhaber noch einmal vor die Entscheidung gestellt, ob er nicht doch einem anderen Mädchen als der Geliebten die Hand reichen soll, in welchem Falle sich natürlich die rührende Teilnahme dem unglücklichen Mädchen zuwenden würde.

Miller benützt dies Wirkungsmittel im Roman; es scheint, als wenn Therese und Kronhelm, die am Schlusse ein glückliches Paar werden, einander doch nicht angehören könnten. (Siegwart, II. 310.)

Auch Ruhberg in Ifflands „Reue versöhnt" meint eine kurze Zeit lang, die heiß ersehnte, nun endlich errungene Braut doch nicht heiraten zu dürfen. In dem Familiengemälde „Das Verbrechen aus Ehrsucht" weiß der Hörer für einige Augenblicke nicht, ob der Vater nicht doch noch ins Gefängnis wandern muß, trotzdem die Summe, die der Sohn aus der vom Vater verwalteten Kasse entwendet hat, gedeckt ist, weil der Vater ja für die Sache verantwortlich war. In dem Schauspiele „Dienstpflicht" scheint es auf einmal, als wenn der Fürst, der sich der unglücklichen Familie annimmt, die Sache nicht ganz richtig durchschauen würde und so ein

---

[1]) Alte und neue Zeit; Verbrechen aus Ehrsucht.

[2]) Scheinverdienst; Bewußtsein; Hagestolzen; Reise nach der Stadt.

Unschuldiger leiden müßte. Nachdem die Besserung eines Spielers schon als gelungen geschildert ist, läßt Iffland das Publikum noch einmal befürchten, daß der Gebesserte doch wieder in seine alte Leidenschaft zurückfallen werde und so die eben gerettete Familie in neues Unglück kommen könnte. Wie sich leicht übersehen läßt, ist auch das Moment der letzten Spannung wieder dazu angethan, den Zuhörern Thränen abzupressen.

Abschluß und Lösung.

Die Art, wie Iffland den Abschluß seiner Dramen gestaltet, zeigt ihn recht als Meister des Rührstückes. Wenn man unter der Katastrophe den Teil eines Dramas versteht, in welchem der Held den gegen ihn anstürmenden Gewalten unterliegt, oder, in welchem die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine energische Aktion aufgehoben wird, so sucht man bei Iffland vergeblich nach einer echten Katastrophe. Weit eher ist für seinen Abschluß der Name Lösung anzuwenden; nämlich insofern, als sich in seiner Schlußscene die Verwicklung der Handlung friedlich löst und die Helden seiner Stücke fortan in Frieden und Freundlichkeit nebeneinander weiter leben. Durch die Benennung „Schauspiel", die Iffland der Mehrzahl seiner Stücke gab, hat er diesen seinen Standpunkt ja auch angedeutet. Drei seiner Dramen sind jedoch „Trauerspiele" genannt; sie enden auch mit dem Tode des Helden, und es scheint, als wenn sie der oben dargestellten Meinung widersprächen. In den beiden Trauerspielen „Das Gewissen" und „Die Kokarden" stirbt der Held in der letzten Scene; aber es ist doch keine Vernichtung im Sinne des Trauerspieles. Der Tod tritt nicht gerade an dieser Stelle mit zwingender Gewalt, mit dem Laufe der Handlung entsprungener Notwendigkeit ein, sondern er ist nur ein scenischer Effekt, nur rührender Abschluß. Der Tod der beiden Helden könnte ganz gut einige Wochen später eintreten, und an dem Verlaufe der Handlung brauchte deshalb nichts geändert zu werden; die übrigen Verwicklungen der beiden Dramen lösen sich sogar in friedlichem Abschlusse. Die Bezeichnung „Schauspiel" würde für diese Dramen also auch eine treffendere Benennung sein. Auch in dem Trauerspiele „Albert von Thurneisen" ist das Ende des Dramas keine tragische Katastrophe, trotzdem der Held zum Tode geführt wird [1]), umso-

[1]) Siehe Einleitung, Seite 17.

mehr als Iffland alle diesen Abschluß sonst noch umgebenden Momente zu möglichst freundlicher Lösung abgestimmt hat. Tragik, tragischer Konflikt und tragische Katastrophe waren nicht Ifflands Sache; er begnügte sich mit Rührung, rührender Verwicklung und rührender Lösung. In einer ganzen Reihe seiner Dramen besteht der Abschluß darin, daß die auf dem Höhepunkte unvereinbar scheinenden Gegensätze ausgesöhnt werden. Der Schlußscene ist eitel Milde, Verträglichkeit, Einsicht, Friedfertigkeit, Wertschätzung, gegenseitige Liebe, Versöhnung, Vereinigung, neuer guter Vorsatz, Verzeihung, Verlobung, Aufklärung falschen Verdachtes, Wiedersehen und Ähnliches mehr, was natürlich recht leicht mit Rührmomenten zu spicken und in Rührstimmung abzutönen ist. So gestaltet ist der Abschluß folgender Dramen: Der Veteran, Die Hagestolzen, Reue versöhnt, Der Spieler, Hausfrieden, Allzuscharf macht schartig, Elise von Valberg, Herbsttag, Der Komet, Frauenstand, Familie Lonau, Die Verbrüderung, Das Vaterhaus, Luassan, Fürst von Garisene, Alte und neue Zeit, Die Künstler, Die Brautwahl, Der Vormund, Erinnerung, Leichter Sinn, Der Fremde, Marionetten, Die Advokaten. Damit sind nur die Dramen genannt, bei deren Ende die Absicht eines derartigen Abschlusses deutlich und überzeugend in die Augen fällt; bei einer Anzahl anderer Dramen ist der Abschluß ähnlich, wenn auch die Absicht nicht so auffällig hervortritt. In den drei Dramen: Verbrechen aus Ehrsucht, Die Geflüchteten und Allzuscharf macht schartig besteht die Lösung hauptsächlich darin, daß arme bedrängte Menschen plötzlich aus drückendster Vermögensnot befreit werden, was rührende Freude erregt. Die Unschuldig-Erklärung von Personen, welche fälschlicher Weise als Verbrecher angesehen wurden, bildet das hauptsächlichste Rührmoment der Lösung in den Dramen: Dienstpflicht, Die Jäger, Bewußtsein.

Wenn man die Betrachtung der wichtigsten Stellen in Ifflands Dramen und die Verwendung der Rührung in denselben zusammenfaßt, so kommt man zu folgendem Resultate:

In den ersten Accord und in die Exposition hat Iffland soviel Rührmomente, als nur irgend möglich ist, verflochten, trotzdem die Eigenart dieser Stellen des Dramas eigentlich der Rührwirkung widerspricht; das erregende Moment erscheint ebenfalls am liebsten in Rührfärbung; die Steigerung besteht fast nur aus einer Anhäufung von schmerzlich und freudig gestimmten Rühr-

momenten. Auf dem Höhepunkte werden möglichst viel Motive der Rührung in eine Scene zusammengedrängt, wozu oft noch als Verstärkung die Anwendung des Kontrastes kommt; die Umkehr ist durch plötzlichen Umschlag, meist in freudigere Lagen, ebenfalls rührend in ihrer Wirkung; auch das Moment der letzten Spannung soll zur Erregung der Rührstimmung dienen, indem es einen traurigen Abschluß des Ganzen für einige Augenblicke befürchten läßt, während endlich die Lösung meist eine Menge freudig gestimmter, versöhnlicher Rührmomente vereinigt.

Scene und Sprache.

Scenische Rührwirkungen.

Die scenischen Wirkungen zur Erregung von Rührstimmungen sind bei Iffland nicht allzu häufig. Das Familienstück ist selten scenisch reich ausgestattet, und die wenigen Dramen Ifflands, die nicht im engen Kreise einer bürgerlichen Familie spielen, bewegen doch immer in einfacher, wenig ausdrucksvoller Scenerie. Ifflands Sinn für stimmungsvolle Scenenbehandlung war nicht weit entwickelt. Einige Rührwirkungen durch die Scene lassen sich aber doch unterscheiden.

In dem Schauspiele „Das Erbtheil des Vaters“ läßt er im zweiten Aufzuge einen Tempel mit der Inschrift „Der Vatertreue“ errichten. Schon durch diese Inschrift allein soll Rührung erregt werden. Iffland nützt den Tempel mit seiner Inschrift aber noch weiter aus. Der alte, lange in fremdem Lande gebliebene Vater kommt unerkannt und ohne die Gegend zu kennen an den Tempel. Ein Diener, der ihn für einen Fremden hält, erklärt ihm, daß sein Herr den Tempel zur Erinnerung an seinen geliebten Vater errichtet habe. Erst nach und nach erkennt der Fremde, daß er es ist, für den der Tempel diese Inschrift trägt, und daß es sein Sohn ist, der so viel Pietät gegen seinen Vater zeigt. Das wird Ifflands Zeitgenossen gewiß Thränen abgezwungen haben. In dem Tempel ist ein Altar errichtet, der dann von dem Enkel-

kinde des Fremdlings mit Rosen bekränzt wird. Die sehr rührende Wiedersehensscene zwischen Vater und Sohn läßt Iffland an diesem Tempel, angeblich aber nur zufällig gerade dort, sich abspielen. „Der Großvater behält das Kind auf dem Altare im Arme und küßt es innig. Das Kind schlingt seine Arme ihm um den Hals. Der Sohn stürzt zu seinen Füßen. Alle umgeben den Tempel. Der Vorhang fällt.“ So schließt der zweite Aufzug; „beim Beginne des dritten Aufzuges sitzt der heimgekommene Großvater an diesem Tempel zwischen seinen Kindern, den Großsohn hat er auf dem Schooße“. Hier ist die Scene zur Erregung von Rührstimmung ausgenützt.

Ähnliches findet sich noch weiter.

In dem Schauspiele „Die Aussteuer“ [1]) wird ein Rosenstock in der Scene vorgeschrieben. Ein alter Präsident hat ihn zum Andenken an seinen verschollenen Bruder gepflanzt und gießt ihn mühselig. Schließlich wirbt gerade an diesem Rosenstocke der Sohn jenes Mannes, der den unglücklichen Bruder in die weite Welt getrieben hat, um die Tochter des Präsidenten. Der Tod einer Königin wird durch dumpfe Glockenschläge angezeigt, während die auf der Bühne Stehenden „in die Knie fallen und schweigen“ [2]). Offenbar versprach sich Iffland davon eine starke Rührwirkung.

In seiner „Theatralischen Laufbahn“ erzählt er auch, wie ihm eine derartige Spekulation auf die Empfindsamkeit der Zuhörer einmal gründlichst mißglückt ist. Auf einem nächtlichen Spaziergange mit Beil und Beck, seinen Freunden, war er einmal „von dem Perpendickelschlage der Uhr am Kirchhofsthurme mächtig ergriffen und tief gerührt worden“. Als Iffland diese Wirkung beim Erscheinen des Geistes im „Hamlet“ auf die Bühne übertragen wollte — lachte das Publikum.

An einer Stelle zieht er sogar die Zuhörer in die Scene hinein. In einer besonders empfindungsvollen Abschlußscene [3]) werden alle Personen auf der Bühne durch eine Blumenkette umschlossen. Bei den Worten: „Vater, von dir aus gehe das Band der wechselseitigen Liebe zu jeder guten Seele“, warfen die Letzten, welche anfassen, die Enden der Blumenkette „sanft“ ins Parterre. Es muß ein naives und empfindungsvolles Publikum gewesen sein,

---

1) Aussteuer, III. 8. 2) Friedrich von Österreich, III. 9.
3) Vaterfreude, I. 6.

bei dem sich Iffland von dieser Manipulation eine Rührwirkung versprechen konnte. Im Schauspiele „Der Veteran“ [1]) läßt er einen Großvater mit spielenden Enkeln als rührende Staffagefiguren aufstellen.

Äußere Erscheinung und Kostüm.

Dadurch, daß Iffland an manchen Stellen die äußere Erscheinung und das Kostüm seiner Gestalten in besonderer Weise vorschreibt, bedient er sich dieser Dinge auch zur Wirkung auf die Thränendrüsen.

Mehrmals schreibt er „verweinte Augen“ vor [2]). Auf einen jungen, unglücklichen Liebhaber wird mit folgenden Worten hingewiesen: „Sieh den Mann an — die zwei Augen da — die er nicht gern aufschlagen will, weil sie angeschwollen sind von Thränen um deine Tochter“ [3]). Dem Sekretär Ballner [4]) soll man „die ganze Last der Sorge ansehen, die ihn umhertreibt“. Es finden sich Bemerkungen wie: „Der Gram macht ihn unkenntlich“ [5]), „als ob auf seinem totenblassen Gesicht ein Unrecht steht [6])“, „wie gelähmt“ [7]), „etwas entkräftet und sehr leidend, welches sie aber zu verbergen sucht“ [8]), „man sieht ihr an, daß sie sehr ergriffen ist“ [9]), „hat ein Tuch vor den Augen und wankt an seiner Seite“ [10]), „in sichtbarem Jammer“ [11]), „er wird schwach“ [12]). Ein aus der Schlacht zurückkehrender General erscheint „mit dem Arm in der Binde“ [13]). Ein kranker Vater, dem der Sohn gerührt zu Füßen stürzt, wird auf die Bühne getragen [14]). Ein alter, ehrwürdiger Geheimrat wird in Ketten auf die Bühne geführt, von welchem Anblicke sogar eine rebellische Volksmenge gerührt wird [15]).

---

[1]) Veteran, I. 6. [2]) Mündel, II. 1.
[3]) Die Reise nach der Stadt, V. 11.
[4]) Dienstpflicht, III. 9.
[5]) Achmed und Zenide, I. 2. [6]) Vormund, V. 4.
[7]) Reue versöhnt, III. 5. [8]) Selbstbeherrschung, V. 5.
[9]) Hausfreunde, III. 5. [10]) Dienstpflicht, V. 19.
[11]) Die Reise nach der Stadt, III. 16.
[12]) Friedrich von Österreich, III. 16; Dienstpflicht, V. 15.
[13]) Albert von Thurneisen, V. 1.
[14]) Verbrechen aus Ehrsucht, III. 11.
[15]) Kokarden, V. 3.

Bedrückte Leute treten in „ärmlicher Kleidung“ auf [1]; die Königin erscheint „in tiefer Trauer“, bei welchem Anblick sich ihre Räte „die Augen trocknen“ [2]. In dem Schauspiele „Mündel“ [3] tritt, ohne daß der Zuhörer ihn kennt, ein alter Mann auf in einem „alten seidenen Rocke, Schuhen ohne Schnallen, und einer Weste, worauf nur stellenweise noch etwas schmale Treffen sind, und kommt scheu, doch mit den Resten von gutem Anstand näher“. In dem Schauspiele „Verbrechen aus Ehrsucht“ [4] sind alle zu Thränen gerührt, weil der Vater zur würdigen Feier der Verlobung seines Kindes den Staatsrock angezogen hat.

Im „Siegwart“ ist eine glückliche Braut so rücksichtsvoll, sich an ihrem Verlobungstage in Schwarz zu kleiden, weil vielleicht durch ihre Verlobung fremde Herzen brechen könnten.

Dem Schauspiele „Die Hausfreunde“ hat Iffland einige Bemerkungen „Über die Charakteristik und Kleidung der handelnden Personen“ vorausgeschickt. Man kann aus denselben entnehmen, wie er sich das Auftreten und die äußere Erscheinung seiner Figuren dachte. Er schreibt dort von einer seiner breit ausgeführten Gestalten: „Lerfeld, zwischen fünfundzwanzig und sechsundzwanzig Jahren. Ein kräftiger, edler Mensch von Gehalt und Wert, mit tiefer Empfindung, einem Leidensblick, gehaltener sanfter Sprache und wahrer Bescheidenheit. Die letztere hindert ihn nicht, Welt und Manier zu beweisen. Seine Liebe ist eine Anbetung, die sein ganzes Wesen veredelt und verschönert. Duldsam hingegeben und still — kann die verletzte Redlichkeit ihn in Flammenhitze bringen. — Seine Kleidung ist ein schwarzer Frack und moderne Fußbekleidung. Niemand, als er, trägt unter den übrigen diese Farbe.“

Iffland denkt sich hier die Rührung gewissermaßen als zur Persönlichkeit geworden.

Von einem, in demselben Schauspiele auftretenden Hofrat sagt Iffland: „Es ist eine stille Schwermuth in sein Leben gekommen, deren Grund er sich nicht gestehen mag.“ Also überall Schwermut, Sentimentalität, Rührung, die am liebsten schon durch die ganze äußere Erscheinung dem Publikum zum Bewußtsein gebracht werden soll.

---

[1] Alte und neue Zeit, IV. 6. [2] Friedrich von Österreich, I. 14.
[3] Mündel, V. 6. [4] Verbrechen aus Ehrsucht, IV. 3.

Das Auf- und Abtreten der Gestalten soll Rührung kennzeichnen.

Eine besondere Aufmerksamkeit hat Iffland darauf verwendet, wie seine Personen auf- und abtreten; er hat aus der Art des Auf- und Abtretens auch ein Rührmittel zu gestalten gewußt.

Die ersten Worte einer auftretenden, wohlthätigen Baronin sind eine Schenkung an Arme [1]). Ehemalige Feinde, jetzt Versöhnte oder neu ausgesöhnte Brüder oder Freunde läßt er gern „Arm in Arm" oder „in der Umarmung" gleich bei Beginn eines neuen Aufzuges auftreten, um so gleich anschaulich die rührende Versöhnung zu kennzeichnen [2]). Die unglücklich Liebende dagegen „kommt traurig herein" [3]). Ein Bote, der ein Unglück zu verkünden hat, „tritt hastig ein, redet leise mit dem Oberförster; alle sehen bedenklich auf den Oberförster, der erschrocken dasitzt" [4]).

Ähnlich ist es bei den Abgängen. Entzweite oder getrennte Personen gehen nach verschiedenen Seiten hin ab [5]). Durch diese klare Veranschaulichung einer schmerzlichen Trennung wird die Teilnahme der Zuschauer leichter erregt. Versöhnte, oder eng verbundene Personen gehen „Arm in Arm", oder „eng umarmt" ab [6]). Die unglücklich Liebende „wankt, mit einem Schrei — trocknet die Augen und geht" [7]). Bei anderen Abgängen, die auf die Rührung berechnet sind, finden sich folgende Bemerkungen: Der junge Herr Baron ist hinausgestürzt und hat überlaut gerufen: „Ich Unglücklicher" [8]). Andere gehen wieder „schüchtern" oder auch „ohne ein Wort zu sagen" ab [9]). Ein junger Mann ist von seinem Vater „Schurke" genannt worden, weil er angeblich seiner jungen Frau untreu geworden ist. Das bringt ihn so sehr in Aufregung, daß er in folgender Weise aus dem Kreise seiner Familie davon geht [10])

Vater: Geh! wohin du willst, Schurke!

Sohn: Der Schurke treibt mich fort! Ja, Vater, um des Schurken willen muß ich fort. — Leb wohl, Friederike! (Er will sie umarmen).

---

1) Selbstbeherrschung, I. 3.
2) Liebe und Wille. I. 5; Vormund, V. 16.
3) Künstler, II. 7. 4) Jäger, IV. 10.
5) Dienstpflicht, I. 15; Allzuscharf macht schartig, II. 13.
6) Leichter Sinn, IV. 5; Allzuscharf macht schartig, III. 9.
7) Aussteuer, V. 12. 8) Erbteil des Vaters, V. 7.
9) Alte und neue Zeit, V. 11; Reue versöhnt, III. 4.
10) Vaterhaus, IV. 18.

Vater: (hält ihn zurück) Nichts mehr! Das Weib hast du aufgegeben, und sie lebt nicht mehr für dich!

{ Gattin: Anton! Anton!
{ Mutter: Kinder — um Gottes Willen —

Sohn: Nein, da ist keine Gewalt der Erden, die mich halten soll, ihr jetzt ein Lebewohl zu geben. (Er wendet den Vater bei Seite und stürzt in ihre Arme.) Leb wohl, Gott sei mit dir! Leb wohl! mein Weib, meine Freude, mein Rickchen — leb wohl. (Er hat sie geküßt und stürzt fort.)

Gattin: Ich lasse dich nicht aus meinen Armen! (Sie umschlingt ihn.)

Sohn: Ich muß — der Schurke muß fort — sorgt für sie — fort! (Er legt sie der Mutter in die Arme und stürzt ab.)

Hier ist deutlich zu erkennen, wie Iffland einen Abgang zur Erregung von Rührung ausgenützt hat.

Regiebemerkungen.

Iffland hatte viele Erwägungen über die Ausdrucksmittel des Schauspielers, über die Kunst der „Menschendarstellung" angestellt. Er war ja zu gleicher Zeit dramatischer Schriftsteller, Schauspieler und Regisseur und wurde von verschiedenen Gesichtspunkten aus immer wieder auf dieselben Ideen gewiesen.

Schon im Jahre 1785 hatte er seine „Fragmente über Menschendarstellung" veröffentlicht, aus denen zu ersehen ist, wie vielseitig er bestrebt war, Klarheit über die Ausdrucksmittel seiner Kunst zu erlangen. Die unmittelbare Anregung dazu gaben die dramaturgischen Fragen, die Freiherr von Dalberg dem Ausschuß des Mannheimer Schauspielpersonals bei seinen Versammlungen vorlegte. Iffland hat die von ihm gegebenen Beantwortungen dann zusammengefaßt und unter oben erwähntem Titel herausgegeben [1]).

Die Ansichten, welche er in den „Fragmenten über Menschendarstellung" theoretisch ausgesprochen hat, finden in den Regiebemerkungen seiner Schauspiele praktische Anwendung. Sie inter-

---

[1]) Max Martersteig (Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters von 1871—1789. Mannheim, Bensheimer 1890) hat (S. 429) einige Varianten zwischen den ursprünglichen Protokollen und Ifflands „Menschendarstellung" angegeben; sie beziehen sich nicht auf die Regiebemerkungen oder die Rührung überhaupt sondern auf die soziale Stellung der Schauspieler.

essieren hier nur, insoweit sie in den Dienst der Rührdramatik treten.

Es ist wichtig, den theoretischen Standpunkt Ifflands darüber kennen zu lernen. Iffland wollte statt der Bezeichnung „Schauspiel" das Wort „Menschendarstellung" gesetzt haben [1]), er wollte also nicht zur „Schau spielen", sondern er wollte „Menschen auf der Bühne darstellen". Wir verbinden heutigentages, wenn wir „natürliche Schauspielkunst" oder auch „realistische Schauspielkunst" sagen, denselben Sinn, den er mit „Menschendarstellung" ausdrücken wollte. Gegensatz zur „Menschendarstellung" ist ihm „Komödiantenkunst" [2]). Die Bezeichnung „Spiel" ist ihm ein verhaßtes Wort [3]); das Schauspiel soll ein Gemälde der Menschheit sein. „Der Schauspieler macht durch den Menschen, den er in einer Rolle hinstellt, dieses Gemälde lebendig" [4]). Im Übrigen glaubte man zu Ifflands Zeit von der äußeren Erscheinung eines Menschen mit Bestimmtheit auf seine Seelenstimmung und Geistesverfassung schließen zudürfen. Die außerordentliche Wirkung, die Lavaters „Physiognomische Fragmente zu Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe" (1775—1778) ausübten, hatten Iffland und seiner Art zu spielen den Boden bereitet, und er wird das Werk sicher gelesen haben. Da er von den deutschen Schauspielern verlangt [5]) „sie sollen mit philosophischem Geiste studieren", so wird er ja wohl selbst das ihn und seine Kunst angehende Studium der Physiognomik betrieben haben, wenn sich auch ein direkter Beweis dafür nicht erbringen läßt. Daß er auch als Schauspieler außerordentlich sorgfältig auf die Mimik bedacht war, erkennt man aus der Thatsache, daß Böttiger durch seine Darstellungskunst zu der Schrift „Entwicklung des Ifflandischen Spieles in 14 Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater" angeregt worden ist [6]). Iffland wurde auch in den Xenien für einen sehr guten Darsteller erklärt.

J. J. Engels Ideen zu einer Mimik erschienen 1802, sodaß sie also Ifflands spätere Werke noch beeinflussen konnten.

---

[1]) Fragmente, S. 32. [2]) Fragmente, S. 38.
[3]) Fragmente, S. 44. [4]) Fragmente, S. 32.
[5]) Fragmente, S. 69. [6]) Leipzig, 1796.

Stimmausdruck und Farbe des Sprechtones.

Vielfach hat Iffland dem Schauspieler durch Regiebemerkungen die Art des Stimmausdruckes und die Farbe des Sprechtones vorgeschrieben. „Der ungemeine Umfang und die seltene Biegsamkeit seiner eigenen Stimme waren ein merkwürdiges physiologisches Phänomen"[1]). Iffland verfügte infolgedessen über einen Reichtum von Bezeichnungen, mit welchen er den Ausdruck der Rührung vorschrieb.

Der Gerührte soll sprechen: tiefsinnig — sehr bewegt — sehr froh und sehr gerührt — mit tiefem Gram — fast weinerlich — mit Wehmuth — mit ausbrechendem Herzen — gerührt und mit lauter Freude — mit einem Ausrufe des tiefsten Jammers — mit innigem Schmerze — im harten Kampfe mit sich selbst — mit einem Seufzer — mit einem leichten Seufzer — mit tiefem Seufzer — mit halbem Seufzer — mit der höchsten Innigkeit — mit Bewegung im Tone — mit wankendem Tone — in heftiger Bewegung — mit einem Aufschrei — mit tiefer Wehmuth und Kampf mit dem fehlenden Atem — sehr ernst — mit Zärtlichkeit im Tone — mit wankender Stimme — weinerlich — weinend — mit von Thränen ersticktem Tone — zitternd — sehr gerührt — mit Rührung und Feuer — innig — tief erschüttert — mit edler Wärme — verzweiflungsvoll — niedergeschlagen — mit Empfindung — in heftigem Gefühle — vor Freude entkräftet — mit sichtbarem Kampfe seiner Seele — innig betrübt — bekümmert — schwermütig — leise, aber mit innigem schnellem Atem — mit heftiger Zärtlichkeit — traurig — mit der größten Zärtlichkeit — mit zärtlichem Tone — mit wankendem Tone — fast ohnmächtig, — empfindsam — in heftiger Rührung — in Weichheit aufgelöst — aus tiefer Brust — matt — erschüttert — aus Nachdenken mit einem Seufzer erwachend — in freudiger Angst — bittend — mit sanftem Vorwurf — mit Gemütsbewegung — schluchzend — in wahrer Angst — zärtlich — mit Edelmut und Rührung — mit einer Art Gutheit — tötlich erschrocken — innerlich beängstet — freundlich ängstlich — tief erschüttert — außer sich — mit Ausbruch des Gefühls — sehr bewegt — stark und gerührt — mit gebrochener Stimme — mit Angst

1) Dunker, Ifflands Krankheitsgeschichte, S. 286.

und Thränen — weich — in wahrer Seelenangst — mit steigender Angst — mit dem Ausbruche der innigsten Empfindung — im tiefsten Schmerzensausdrucke — mit zärtlichem Ungestüm — mit sanftester Rührung — sehr weich — mit Herzensangst — gekränkt — bitter — mit ausbrechendem Schmerze — mit wahrem Schmerze — mit heftiger Traurigkeit — von ihrem Gefühl überwältigt — treuherzig — mit zärtlichem Unwillen — kraftlos — Wehmut erregend — mit aller Innigkeit der Liebe — in lauter Wehmut — mit inniger Betrübnis — mit gewaltig unterdrückter Empfindung — von Schmerz abgestumpft — mit Unmut und Schmerz — mit hoher Rührung — mit einer Naivität, der es nicht an Herzlichkeit fehlt — besorgt und mit etwas Trauer — ergriffen — schmerzlich, mit dem Willen es zu verbergen — mit dem Ausbruche des schmerzlichen Gefühles — ganz erweicht — mit dem kräftigsten, herzlichsten Ausdrucke — kläglich — sehr ernstlich — mehr mit Bedauern als mit Vorwurf — besorgt — mit herzlicher Kraft — mit aller Ergießung des Mutterherzens — mit der Würde der Wahrheit.

Die Regiebemerkung ist so bei Iffland zu einem ganz selbstständigen Mittel der Rührerregung geworden. In manchen Scenen sind so viel Regiebemerkungen angehäuft, daß sie im Drucke einen weit größeren Raum einnehmen, als die zu sprechenden Worte [1]), ja, es finden sich ganze Scenen, in denen gar nichts gesprochen wird, in welchen Iffland nur in Regiebemerkungen die Gesten vorgeschrieben hat, aus denen der Zuschauer den Lauf der Handlung erkennen soll [2]). Der Abschied eines Sohnes von der Mutter ist durch Regiebemerkungen in folgender Weise dargestellt:

Mutter: Bin ich um die Zeit nicht mehr da — so sei ihm (dem Vater) was ich sein wollte — lindre seine Vorwürfe, und sag ihm immer, daß ich alles herzlich vergeben habe. Sag ihm das recht oft — hörst du?

Sohn: (kniet vor ihr.)

Mutter (legt die Hand auf ihn): Bleib wie du bist.

Sohn (steht auf, küßt ihre Hand, und sagt mit dem höchsten Ausdrucke) Mutter!

Mutter: (führt ihn langsam an die Seitenthür, dort umarmt sie ihn.)

---

[1]) Frauenstand, III. 2. [2]) Vaterhaus, I. 10.

Sohn: (reißt sich los und geht ab.)

Mutter: (bleibt in der offenen Thür stehen und sieht ihm nach; sie lehnt sich mit dem Arme an die Thür, reicht noch einmal ihre Hand in die Ferne ihm nach, wendet sich schnell um und geht in die andere Thür ab.)

Ähnliche Scenen finden sich noch: Albert von Thurneisen, III. 5. und Erbtheil des Vaters, II. 7, wo in einer Scene zwischen Mutter und Kind fast nichts gesprochen, sondern nur die mütterliche Sorgfalt durch kleine, genau vorgeschriebene Handlungen veranschaulicht wird.

Manchmal werden die Worte durch die beigegebenen Regiebemerkungen erst verständlich [1].)

Iffland läßt auch am Schlusse einer bewegten Scene eine Figur ganz allein auf der Bühne stehen; durch Gesten soll sie die Wirkung des in der beendeten Scene Geschehenen auf ihr Gemüt zum Ausdruck bringen [2]).

Sehr oft machen Ifflands Gestalten durch ihre Worte auf ihre eigenen rührenden Gesten noch ganz besonders aufmerksam, als wenn Iffland befürchtet hätte, daß die Zuschauer dieselben nicht bemerken könnten; oder die Ifflandischen Figuren zählen die äußeren Zeichen ihrer Rührung selbst auf.

In dem Schauspiele „Erinnerung" [3]) beschreibt ein von einer freudigen Nachricht Gerührter seine eigenen Gefühlsäußerungen in folgender Weise: „Starr stand ich da — wollte fragen — fort rasselte der Wagen, daß die Funken aus dem Boden fuhren — ich zitterte — konnte nicht reden — lief — konnte nicht fort — mußte gehen und mein Herzklopfen der seligen Wonne daher tragen — da bin ich. — Nun schafft dem ungestümen Manne Thränen der Freude — so wird mir leichter, und dann will ich erzählen, umständlich und lange, denn (er seufzt) ich habe zu erzählen".

Auch Mellefont in Lessings „Sara Samson" sagt: „Sieh, da läuft die erste Thräne, die ich seit meiner Kindheit geweint, die Wange herunter" [4]).

---

1) Reue versöhnt, V. 6. 2) Leichter Sinn, II. 10.
3) Erinnerung, V. 7. 4) Sara Samson, I. 5.

Rührende Gesten.

Häufig schreibt Iffland in seinen Regiebemerkungen den Schauspielern Gesten vor, durch welche die Rührung ausgedrückt werden soll. Schon die Art des Gehens muß Rührung erkennen lassen oder erwecken. Seine Gestalten sollen „in tiefer Traurigkeit“ oder „in Herzensangst umhergehen“, oder die trauernde Person „tritt schwermütig herein“; sie „geht in tiefen Gedanken vorüber“, sie „wendet sich in traurigen Bewegungen auf die Seite“, „tritt vom Gefühl überwältigt schnell herzu“. Die geängstete Gattin „wankt an ihrem Mann hin und sieht zitternd ihren Vater an“. Man „wankt näher“; man „wankt nach einem Stuhle“; man „wankt etliche Schritte und fällt entkräftet in einen Sessel“; man „kommt in Angst herzu“ oder „stützt sich ermattet auf einen Stuhl“. Der Gerührte geht nicht ab sondern „stürzt ab“, oder „er kehrt um und lehnt sich an die Fensterpfosten“. Der betrübte Diener „weint und geht“.

Auch durch die Art, wie Ifflands Figuren sich setzen, wird Rührung erregt. Der Gerührte „setzt sich entkräftet“; man „setzt sich mit Wehmut“; man „setzt sich erschöpft“; man „setzt sich kraftlos“. Der Gerührte „kann plötzlich nicht mehr stehen, man bringt ihm einen Stuhl“. Er „setzt sich, stützt den Kopf, verbirgt seine Thränen“. Sie (die Gerührte) „setzt sich, als ob sie arbeite, sie thut es aber nur, um die Thränen zu verbergen“. Man „wirft sich in einen Stuhl und stützt den Kopf“, oder „wirft sich auf einen Stuhl und bedeckt das Gesicht“. Der von Rührung Ergriffene „steht eine Weile eingewurzelt da, dann wirft er sich auf einen Stuhl und stürzt, das Gesicht auf die Arme gelegt, auf den Tisch“. Auch „der Fürst wirft sich in ein Sopha“, wenn er gerührt ist.

Goethe schreibt vor: „Sie führen sie (Stella) langsam hervor und lassen sie auf der rechten Seite auf einen Sessel nieder“.

Sehr oft und bei den verschiedensten Gelegenheiten verlangt Iffland „das Knieen“, weil es ihm wahrscheinlich sehr geeignet erschien, dem Publikum die geliebten Thränen abzuzwingen. Die Tochter oder der Sohn oder Beide „knieen vor dem Vater“, oder „sie stürzen dem Vater zu Füßen“. Der alte Großvater in der höchsten Freude des Wiedersehens „sinkt in die Knie“. Die Glückliche „stürzt unweit der Thür von Schwäche und Wonne überwältigt auf die Knie und hebt ihre Arme empor“. Verlobte empfangen

„knieend" den Segen ihrer Eltern. Die Tochter bittet „kniefällig" ihre Mutter, doch den Vater nicht verlassen zu wollen. Die Mutter „sinkt vor Freude über das Glück ihrer Tochter in die Knie". Eine arme Frau „kniet vor dem unbarmherzigen Herrn". Der Liebhaber „stürzt mit Heftigkeit vor Sophien nieder". Kinder „danken knieend" ihrem Vater. Das Mädchen, dem man verspricht den Geliebten zu retten, „fällt dem Helfer zu Füßen, mit aufgehobenen Händen dankend". „Mit zitternden Knieen fällt man einander zu Füßen", oder „umfaßt mit Todesangst" eines Anderen Knie. Der Reuige will „vor dem ganzen Hause auf dem Knie um Verzeihung bitten". Die Kinder des nach langer Abwesenheit heimkehrenden Vaters „stürzen zu seinen Füßen"; die Tochter „reißt eine seiner Hände aus der Umarmung und hält sie fest an ihr Gesicht".

Häufig schreibt Iffland Umarmungen vor. Freunde, Ausgesöhnte, Gatten, Geschwister, Vater und Kinder umarmen einander. Sehr oft ist eine rührende Umarmung an den Schluß eines Aufzuges gesetzt, sodaß der Vorhang fällt, wenn die Gerührten noch in der Umarmung verharren. Iffland bestimmt die Umarmungen nicht nur für zwei Personen, auch drei umschlingen einander (die Mutter und das jung verlobte Paar[1]); ja, sogar vier Personen verharren am rührenden Schlusse des Aufzuges in gegenseitiger Umarmung (Onkel, Tante, Neffe und Nichte[2]) oder Braut, Bräutigam und dessen Mutter und Schwester[3])).

Manchmal verlangt Iffland sogar während der dauernden Umarmung noch eine zweite Geste, wie: „aus der Umarmung ihn weinend ansehend". Die Umarmung wird noch in ihrer rührenden Wirkung durch die Heftigkeit, in der sie ausgeführt werden soll, gesteigert. Die Gerührten „fallen" einander in die Arme, oder „sinken" einander in die Arme, oder der Gerührte „wirft" sich einem Anderen in die Arme. Der Abschluß einer Umarmung wird auch noch besonders vorgeschrieben. Manchmal gehen die gleichgestimmten Seelen „Arm in Arm" ab, oder bei noch erregterer Stimmung, bei Trennungen oder Abschiedsscenen „reißen sie sich von einander los", oder „machen sich los", wodurch die

[1]) Wohin?, V. 15; Erinnerung, V. 1.
[2]) Hausfreunde, III. 14.
[3]) Selbstbeherrschung, V. 14.

Trennung veranschaulicht wird, um so mehr, als dann die zurückbleibende Person nicht versäumt, in den nächsten Sessel zu „sinken“.

Die Rührung wird auch sonst noch vielfach durch eine Geste mit den Armen ausgedrückt. Man ruft dem Davongehenden mit „ausgebreiteten Armen nach“; man „erhebt die Arme zum Himmel“; man empfängt den Ankommenden „mit offnen Armen“, was hier natürlich in der anschaulichsten Bedeutung zu verstehen ist; man „reißt seine Frau an sich“; man „fällt einander um den Hals“; man „zieht einander liebkosend an sich“; man „umfaßt einander voll Wehmut“. Der Freund legt dem Freunde „gerührt beide Hände auf die Schultern“; der „Vater wird in der Umarmung seiner Kinder nach vorn gedrängt“.

Außerordentlich oft schreibt Iffland „gefaltete Hände“ vor; es wird sich kaum ein Drama finden lassen, in welchem nicht wenigstens ein Satz „mit gefalteten Händen“ gesprochen werden soll. Zumeist dient „das Händefalten“ natürlich als Geste des Gebetes; aber nicht immer, auch Furcht oder Gram oder rührende Bescheidenheit wird durch „das Falten der Hände“ veranschaulicht.

Weiterhin wird durch das „Fassen der Hände“ und „Händedrücken“ oft die Rührung gekennzeichnet. Man „ergreift eines Anderen Hand und spricht mit Ehrfurcht und Rührung“; man „faßt mit einem Strom von Gefühl seine Hand“, oder „man schüttelt den Kopf zur Versagung einer Bitte und drückt ihm dabei die Hand“. Verlobte, Ehegatten, Brüder, Freunde treten „Hand in Hand“ auf; bei großen Versöhnungsscenen „reichen sich alle Männer die Hände.“ Der Vater oder die Mutter, oder, wenn es sich einigermaßen einrichten läßt, ein Großvater „legt die Hände des jungen Paares zusammen“, wobei alle Anwesenden und auch die Zuschauer „sehr gerührt“ sind.

Fernerhin finden sich noch die „gerungenen Hände“. Die Verlassene „ringt die Hände“; der Gerührte „neigt sein Gesicht auf seine gerungenen Hände“. In manchen Stücken läuft während des Höhepunktes der Rührstimmung die ganze Familie „mit Händeringen“ umher. Auch die „aufgehobenen Hände“ sollen hier und da die Rührstimmung ausdrücken. Der von einem freudigen Ereignisse Gerührte spricht „mit Rührung und dankbar aufgehobenen Händen“, während der Betrübte „eine Weile in tiefem Schmerze versunken steht und dann mit aufgehobenen Händen von seinem

Jammer erzählt" oder „mit aufgehobenen Händen im stummen Schmerz verharrt", weil „die Wehmut ihn nicht reden läßt".

Einen sehr entsprechenden Ausdruck für seine schwächliche Empfindsamkeit findet Iffland in den „zitternden" Händen. Mit „zitternden Händen" bittet der Vater seinen Sohn um Verzeihung; bei dem Anblicke der „zitternden Hände" eines unschuldig Bestraften „ergreift den bösen Amtmann das Gewissen". Feinde werden zu Freunden, da der eine „das Zittern der Hände" des anderen fühlt. Der Gerührte „bedeckt das Gesicht mit den Händen" oder „legt die Hände über die Augen" oder „bedeckt verzweiflungsvoll sein Gesicht" oder „fährt mit der Hand über die Augen".

Um die Thränen der Rührung anzudeuten, halten Ifflands Figuren sehr oft „das Tuch vor die Augen" oder „trocknen sich die Augen". Oft „legen sie die Hand auf ihr Herz" oder auch auf das einer anderen Person, um damit ihre Rührung anzudeuten. Man „deutet mit tiefem Jammer auf die Stirne" oder zeigt mit dem Finger auf den Verlobungsring oder Trauring, um damit den Anlaß der Rührung oder der Betrübnis zu bezeichnen.

Fast in jedem Aufzuge greift eine Person nach dem Herzen, um damit ihre Rührung anzudeuten. Die Mutter „führt die Hand des Sohnes an das Herz", die Braut „sinkt mit einem Strom von Thränen an sein (des Bräutigams) Herz"; man hält ein Buch oder seinen Degen an das Herz. Der Betrübte „legt beide Hände aufs Herz". Die Verliebten haben es natürlich sehr eifrig mit dem Herzen zu thun; „er drückt ihre Hand an sein Herz", — „sie legt das Gesicht an sein Herz" — „sie drückt seine Hand ans Herz und ruft: Oh — oh!" Man fordert sich gegenseitig auf, einander „ans Herz zu fühlen", damit man die Rührung am starken Klopfen des Herzens erkenne.

Auch Mund und Lippen müssen die Rührung offenbaren. Man spricht „mit schmerzlichem Lächeln", oder der Zuschauer soll an den „fest geschlossenen Lippen", die Betrübnis erkennen; oder er soll an dem „sich mühsam bewegenden Munde", der jedoch kein Wort hervorbringt, die rührende Schwäche der dargestellten Person ersehen.

Sehr oft wird auch das „Küssen" als Ausdruck der Rührung vorgeschrieben.

Auch den Ausdruck der Augen, die Art des Blickes hat er durch seine Regiebemerkungen als Erregungsmittel zur Rührung

verwendet. Am häufigsten hat er seinen Frauen und Mädchen Vorschriften dieser Art gegeben. Ein Hofrat, dem die schönen Augen eines Mädchens nicht aus dem Sinn kommen, meint: „Wenn nur die Weiber keine Augen hätten, so könnte man sie als hübsche Statuen betrachten; aber die Seelenfenster, die machen das Mahlheur“[1]). Und Iffland hat in seinen Regiebemerkungen reichlich dafür gesorgt, daß diese Seelenfenster den gefühlvollen Liebhabern „Malheur machen“, oder daß durch dieselben die gerührte Seele herausschaut. Häufig finden sich Bemerkungen folgender Art: „ihr Blick fällt mit Rührung auf ihn“ — „sie sieht ihn wehmütig an“ — sie spricht „mit niedergeschlagenen Augen“ — mit „gesenktem trüben Blicke“ — mit „gesenktem Blicke und tiefem Atem“ — oder „sie schlägt die Augen nieder, sieht ihn an und sagt dann mit Wehmut“ — —. Andererseits wird die Rührung noch ausgedrückt durch den „Blick gen Himmel“. Man „faltet die Hände auf der Brust und sieht gen Himmel“ oder „deutet mit matten Augen in die Höhe“ oder „sieht mit Thränen in die Höhe“; man spricht mit inniger Rührung und einem Blick an den Himmel.

Iffland schreibt in seinem Aufsatze über Menschendarstellung: „Eine edle Bewegung sagt soviel als ein edler Gedanke“.

Das Weinen.

Den allerhäufigsten Gebrauch macht Iffland natürlich von der Geste des Weines.

Er konnte darin schon etwas viel thun, ehe er den empfindsamen Seelen seiner Zeit zu viel gethan hätte.

Klopstock wünschte sich bekanntlich „eine Schale voll Christenthränen“ als Lohn für den Messias.

Es ist für die Erkenntnis der Geschichte der Empfindsamkeit höchst belehrend, aus Ifflands Rührstücken zu ersehen, warum seine Menschen weinen, wer bei ihm weint, welche Arten von Thränen er kennt und wie vielseitig die Regiebemerkungen sind, die die Geste des Weinens vorschreiben.

Über die Bedingungen, unter welchen eine Rührstimmung zu Thränen führt, und unter welchen sie keine Thränen fließen läßt,

[1]) Hausfrieden, III. 2.

[2]) Hempel, 20, 1. S. 81.

hat sich Lessing in einem Briefe an Nikolai [2]) geäußert. Es scheint fast, als habe Iffland diesen Brief gelesen; das von Lessing verwendete Beispiel von einem Bettler, dessen Erzählung seines Schicksals einmal Thränen erregt, in anderer Form aber Bewunderung, die die Thräne erstickt, mag Iffland öfters vorgeschwebt haben.

Die Bemerkung „er weint" oder „sie weint" oder „er — sie trocknet sich die Augen" findet sich in jedem Bühnenstücke Ifflands; man findet auch die Wendung „er trocknet ihm die Augen". Die Betrübte „sitzt und liest, macht das Buch zu und trocknet sich die Augen", oder „sie trocknet sich im Lesen einige Male die Augen". „Er trocknet eine Thräne und geht", oder „er verbeugt sich und unwillkürlich trocknet er eine Thräne" oder „geht bei Seite und trocknet sich die Augen."

Ifflands Schauspieler werden als allerunentbehrlichstes Requisit für die Ausübung ihrer Kunst jedenfalls das „Thränentuch" bezeichnet haben, denn in jeder Rolle dürften sich Regiebemerkungen finden wie „sie weint auf ihr Tuch" — „sie bedeckt sich das Gesicht mit dem Tuche" — „sie spricht schluchzend, das Tuch vor den Augen" und ähnliche Wendungen. Die Traurigen „können vor Thränen kaum reden"; die Fröhlichen „können vor Freudenthränen alle nicht essen". Der Sohn geht mit dem Vater spazieren „die Augen voll Thränen"; „man hängt mit Thränen am Halse des Freundes." Der Betrübte „bittet um die Erlaubnis einsam weinen zu dürfen."

Die Arten der Thräne.

Es finden sich: heiße Thränen, innige Thränen, fromme Thränen, laute Thränen, ewige Thränen, helle Thränen, stille Thränen, unzählbare Thränen, herzliche Thränen, falsche Thränen, verhaltene Thränen, letzte Thränen, ausströmende Thränen; aber auch gewohnheitsmäßige Thränen, bezahlte Thränen, heuchlerische Thränen. Weiterhin kennt Iffland: Thränen der Angst, Thränen der Versöhnung, Thränen der Verzweiflung, Thränen der Liebe, Thränen der Freude, Thränen der Erkenntnis, Thränen der Erinnerung, Thränen der Unschuld, Thränen der zärtlichen Sorgsamkeit, Thränen der geretteten Unschuld. Es giebt: Freudenthränen, Perlenthränen, Silberthränen, Freundschaftsthränen und Engelsthränen.

Dazu weint Lessings Sara noch stumme Thränen und unwiderstehliche Thränen.

Miller im Siegwart unterscheidet auch unwillkürliche Thränen und mütterliche Thränen; und „Freudenthränen flossen in die Thränen des Elends.“

Bei Goethe (Stella) finden sich unbändige Thränen und erquickende Thränen. (Werther.)

Die verborgene Thräne.

Eine besondere Wirkung scheint sich Iffland noch von der „verborgenen Thräne“ zu versprechen. Sehr oft finden sich Regiebemerkungen wie: „er wendet sich ab, Thränen zu verbergen“; oder „sie trocknet sich die Thränen, daß er es nicht sieht“; oder „sie hält die Hand vor die Augen, eine Thräne zu verbergen“, oder „Thränen mit Schwäche und Mühe verbergend“, oder „verneigt sich, damit sie die Thräne verberge“; oder „er spricht mit unterdrückten Thränen“ und Ähnliches. Ein Fräulein ist gerade davon am meisten gerührt, daß ein junger Mann „seine Thränen zu verbergen sucht.“ Das Bestreben, die Zeichen der Rührung zu verheimlichen, erscheint Iffland in vielen Fällen wirkungsvoller als die Zeichen der Rührung selbst. Es kommt auch vor, daß die Gerührten bedauerlicher Weise „nicht mehr weinen können“, denn „sie haben keine Thränen mehr“.

Stella fleht: „Gott im Himmel, Du giebst mir meine Thränen wieder“. Werther wirft sich, als ihm im Unglück Thränen versagt werden, auf den Boden und „bittet Gott um Thränen.“

Im Siegwart schreibt Miller: „Weinen konnte er nicht mehr, seine Säfte waren ausgetrocknet.“ (I. 76.) Ähnliches findet sich auch in Gellerts „zärtlichen Schwestern.“ (II. 4.)

Beweggründe zum Weinen.

Über die unendlich vielfache Verwendung der Thränen und der Geste des Weinens wird man sich klar, wenn man die oft sehr seltsamen Beweggründe zusammenstellt, welche in Ifflands Stücken zu Thränen führen.

Man weint: weil man von dem Klang der Stimme eines Anderen gerührt ist, — weil die Jahre der Jugend so rasch vergangen sind, — weil man den Namen eines Hochgeschätzten nennen hört, — weil man von einer Erzählung gerührt ist, — weil ein Fremder auf die Polstermöbel kniet, — weil arme Bauern ent-

sagungsvolle Ansichten aussprechen, — weil man einen geliebten Menschen sieht, — weil man an seine Sauen und Hirsche denkt, — weil man glaubt die glückliche Liebe könnte ein Ende nehmen, — weil die angebotene Hilfe im Unglück nicht angenommen wird, — weil man gute Lehren vernimmt, — weil man fröhlich ist, — weil die Tochter einen Anderen als den ihr Bestimmten liebt, — weil man freundlich behandelt worden ist, — weil man den Pacht erlassen bekommen hat, — weil man um das Glück und die Ruhe seines Herrn besorgt ist, — weil ein Anderer so gut ist, — weil ein Anderer undankbar ist, — weil ein junger Mann seine Anlagen nicht ausnützt, — weil man für seine Herrschaft nicht mehr die Nacht durch arbeiten darf, — weil der Geliebte fort ist, — weil alle Leute gut sind, — weil man sein Mädchen „so sehr" liebt, — weil die Tapeten mit Karikaturen bemalt worden sind, — weil der Minister im Hause zu essen gedenkt, — weil sich zwei Paare zugleich verlobt haben, — weil sich ein Freund wohlfühlt, — weil es nicht mehr so ist wie sonst, — weil man eine Gutsherrin wird, — weil man mit den Thränen einem Anderen Genugthuung zu geben gedenkt, — weil man Barmherzigkeit erreichen will, — weil man von seiner Unschuld überzeugen will, — weil man einem Anderen mit den Thränen ein Kompliment machen will, — weil man mit den Thränen einen Anderen belohnen will, — weil man damit eine Antwort geben will, — weil man damit von seiner Dankbarkeit, seiner Liebe, seinem Wohlwollen, seiner Güte überzeugen will.

Fast für alle die angegebenen Beweggründe zum Weinen dürfte Iffland ein Vorbild in Millers Siegwart haben finden können. Miller läßt im Siegwart sogar eine Aufwärterin weinen, weil der bei ihrer Herrschaft wohnende Student die Rechnung verlangt. Es wird geweint bei der Lektüre des „Messias" und Kleists „Frühling". Ja, es weint im Siegwart sogar der Mond. „Hell schien der Mond, aber traurig. Ach, ich sah ihn wohl, wie er hinter eine Wolke trat und weinte" (II. 84).

Gellert erklärt in den „zärlichen Schwestern" (II. 5): „Man kann durch bekümmerte Fragen und Thränen die stärkste Liebeserklärung machen."

Auch bei Richardson hat Iffland manche Anleihe gemacht.

Singer (Das bürgerliche Trauerspiel in England, S. 94) stellt die Gelegenheiten zusammen, bei welchen Lillos Gestalten im „Kaufmann von London" Thränen vergießen.

Ifflands Rührstücke weisen ähnliche Beweggründe auf zum Thränenergusse, aber er macht einen viel ausgiebigeren Gebrauch davon.

Daß für Iffland die Thräne nicht nur eine theatralische Geste war, deren häufige Anwendung auf der Bühne er für besonders wirksam hielt, daß sie ihm vielmehr als eine ganz der Wirklichkeit entsprechende wahre Gefühlsentäußerung erschien, sieht man daraus, mit welcher Wichtigkeit er z. B. in der Vorrede zu seinem Schauspiele „Friedrich von Österreich" von dessen Thränenwirkungen erzählt. Das Stück wurde in Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin, vieler Erzherzöge und Erzherzoginnen, des Königs und der Königin von Sicilien und anderer Fürsten und Großen gegeben. Allen diesen Fürsten Thränen entlockt zu haben, scheint ihm eine sehr große Kunstleistung gewesen zu sein. Er schreibt davon: „Es war ein schöner Abend und ein Seelen erhebendes Gefühl, als gute Monarchen der Geschichte ihres Ahnherrn Aufmerksamkeit und Thränen weihten. — Die schöne Reihe der ersten Fürsten, in aller Augen Güte, Vertrauen, Menschengefühl — Thränen! Das war ein Ehrentag des Vaterlandes".

Wenn Iffland die große Darstellungskunst seines Vorbildes Eckhof schildern will, so sagt er: „er konnte meine Thränen fließen machen", wenn er erzählt, wie eng befreundet er mit seinen Kollegen Beil und Beck war, so sagt er: „wir weinten zusammen".

Dieser Auffassung gemäß läßt er in seinen Stücken nicht nur besonders empfindsame Personen weinen; nein, Alle weinen ohne Unterschied, auch der Fürst, der Minister, der General, der Hofrat weint. Der Herr weint mit dem Diener, die Baronin weint mit ihrem Sekretär und ihrer Gesellschafterin, das Fräulein weint vor einem Unbekannten, der Vater weint vor seinen Kindern, das verlassene Mädchen weint in der Kirche, das Kammermädchen weint mit ihrem Fräulein, der Vormund weint vor seinem Mündel, der Hausfreund weint mit der Hausfrau, und so geht es fort. Bösewichter weinen aus Neid, Wut oder Bosheit.

Sonstige Verwendung von Thränen.

Weitere Aufschlüsse über die Verwendung der Thräne bei Iffland findet man in folgenden Redewendungen: Thränen werden „kostbare Wassertropfen" oder „eine kostbare Mitgift" oder „ein

kräftiger Segen" genannt. Verse sind deswegen schön, weil „Mama allemal geweint hat, wenn sie vorgelesen wurden." Man schwört auf „geweinte Thränen". Man bittet: „Halten Sie den Ausbruch des Jammers nicht auf". „Thränen fallen beim Erzählen auf die Hand"; „Männer heulen wie Kinder auf ihren Rosmarinstrauß". „Thränen, deren man nicht achtet, sind schmerzlich". Beim Schreiben an den Geliebten hat das Mädchen „Thränen verschluckt." Vor Thränen hat man die Thür oder den Weg nicht finden können. Thränenspuren sieht man auf dem Briefpapiere; Thränenflecken finden sich im Hauptbuche, die Zahlen sind von den Thränen ausgelöscht.

Auch im Siegwart heißt es: „Oft schoß ein Strom von Thränen darauf (Abschiedsbrief der Geliebten), daß er keinen Buchstaben mehr von dem anderen unterscheiden konnte" (II. 423).

Bei Iffland weint eine Dame so stark, „daß man die Hände unter ihr waschen konnte", wobei man zu der Erkenntnis kommt, daß auch vom Rührenden zum Lächerlichen nur ein Schritt ist.

Die Musik soll rühren.

Es bleibt noch übrig, klar zu legen, wie Iffland auch die Musik zur Erregung von Thränenstimmung verwendet hat.

Eine für die Verwendung der Musik bezeichnende Ifflandische Scene findet sich in dem Schauspiele „Die Künstler", bei deren Lektüre man sich allerdings kaum eines Lächelns erwehren kann[1]). Ein junges Liebespaar, das von einander scheidet, hat sich von der schönen Zeit seiner späteren Ehe gegenseitig etwas vorgeschwärmt und führt dann folgendes Gespräch:

Braut: „Und sollte ich dann über meinen Alltagsarbeiten zu geringhaltig für dich geworden sein, — so erhebe mich dein Lied wieder zu dir.

Bräutigam: Unsere Seelen empfinden ja denselben Ton.

Braut (giebt ihm sanft (!) die Flöte): Denselben Ton.

Bräutigam: (sieht sie zärtlich an und bläst ein kurzes Adagio.)

Mutter: (öffnet die Thür und tritt leise näher.)

Braut: Das ist dein Abschiedslied, mein Karl!

---

[1]) Künstler, II. 9.

Mutter: (mit gesenktem trüben Blick tritt leise näher.)

Bräutigam (setzt die Flöte ab): In diesem Liede (sehr gerührt) rede ich abwesend zu dir. (Er bläst weiter.)

Braut: Immer werde ich dies Lied hören. (Sie trocknet sich die Thränen und lehnt die Hand sanft auf seine Schulter.)

Bräutigam (setzt ab): So rede ich zu dir — (seufzt) und zu meiner guten Mutter.

Mutter (tritt auf seine andere Seite, sie kann vor Thränen kaum reden): Mein guter — ehrlicher Karl!

Bräutigam (umarmt sie feurig): Meine Mutter!

Mutter: Fahre fort! — laß auch mir dieses Lied in der Seele zurück!

Bräutigam (will anfangen, setzt ab, sieht beide an): Es wird mir schwer werden. (Er bläst noch einige Takte, hört rasch auf.) Ich kann nicht — ich kann nicht. In meiner Seele wogen zu mächtige Gefühle! Die Kunst ist arm gegen die Allmacht der Natur. — Mutter! — Segnen Sie ihre Kinder! (Beide umarmen die Mutter.) Der Vorhang fällt." Gewiß ein rührendes Flötenspiel!

Auch im „Bewußtsein" weint ein Geheimrat bei dem schönen Flötenspiele [1]).

Miller läßt seinen Siegwart sagen (II. 376): „Der Flötenton ist der Ton der Liebe oder des guten Herzens. Wenn ich einen gut Flöte spielen höre, so ist mirs kaum möglich, zu glauben, daß dieser Mensch, wenigstens in diesem Augenblicke, etwas Böses denken oder ausüben (!) könne. So geht mirs fast bei allen Instrumenten!" — „Bei einem Triller sah sie unsern Siegwart so schmachtend und beweglich an, daß ihr Thränen in die Augen schossen, und sein Herz im seligsten Gefühle schwamm".

Mehrfach sind es in Ifflands Dramen auch die Klänge des Posthornes, die den Augen Thränen entlocken; in jener Zeit der Postkutsche waren diese Klänge ja leicht mit freudiger Rührung des Wiedersehens oder mit schmerzlicher Abschiedsrührung zu verknüpfen.

Die Frau Oberförsterin, die ihre Kinder erwartet [2]), sagt: „Wenn die Kinder ankommen, — die Leute, die Pferde; wenn die Koffer abgepackt werden, die Postillone blasen. Ach Gott! Wenn ich

---

[1]) Bewußtsein, I. 4. [2]) Vaterhaus, I. 3.

die Postillone blasen höre, falle ich die Länge nach in Ohnmacht". Auf die etwas neuzeitlichere Anfrage ihres Gatten, was sie zu thun gedenke, wenn sie nun wieder zu sich gekommen sei, antwortet sie: (weinerlich) „Geh! du hast gar kein väterlich Gemüth! Wie kannst du an den Postillon denken, ohne bitterlich zu weinen. —" Diese empfindsame Auffassung des Posthornes hat Iffland noch öfter verwendet. Er läßt es aus der Ferne erklingen [1]), oder „der Postillon bläst ein rasches Lied", wenn eine freudige Lösung des Konfliktes erreicht ist" [2]).

Auch Jagd- oder Waldhörner läßt er ertönen [3]).

In dem Lustspiele „Herbsttag" [4]) führt der Liebhaber während des Erklingens der Jagdhörner, die das Zeichen zur Trennung von seiner Geliebten sind, folgendes Selbstgespräch: „Es ist etwas in ihrem Herzen, das zehrt sie ab — und sie wird wohl daran sterben! Wenn du zu der Mutter gehst (die bereits gestorben ist), dann freuet mich das Leben auch nicht mehr. — Ach mein armes Mariechen!" (Er wischt sich eine Thräne aus dem Auge und geht ab. Die tiefen Töne der Fanfare schließen.)

Mit den Klängen des Posthornes beginnt übrigens auch Goethes „Stella".

In Ifflands Schauspiel „Wohin?" will die Hausfrau erst dann mit auswandern, als sie erfährt, daß es in dem neuen Lande auch Musik giebt; sie sagt [5]): „Wo die Musik nicht zu Hause ist — da fehlt der Freuden viel und die Traurigkeit hat keinen Ausweg".

Iffland sagt von sich selbst in seiner „theatralischen Laufbahn": „Mit süßer Schwermut lauschte ich auf den Ton des Violoncells, welches mein Bruder zu spielen pflegte". Ganz dieser Stimmung angemessen trocknet sich auch der Herr Geheimrat von Wallenfeld [6]) die Augen beim Violinenvortrage seines Kapellmeisters, indem er ruft: „Mon Dieu, que cela est touchant!" Bei der Schlußscene des Trauerspieles „Albert von Thurneisen", als der Geliebte des Mädchens zum Tode geführt wird, läßt Iffland

---

1) Freunde, I. 3.
2) Selbstbeherrschung, V. 15.
3) Vaterhaus, V. 16; Luassan, I. 5; Herbsttag, I. 13.
4) Herbsttag, II. 11.
5) Wohin?, V. 15.
6) Spieler, II. 4.

Trommeln und Trompeten hinter der Scene ertönen, um so dem Zuhörer das schmerzliche Leid der Trennung zweier Liebenden ins Ohr fallend zu veranschaulichen.

Mehrere Male wird auch das Klavier gespielt; anders, als zum Ausdruck der Rührung wird es nicht verwendet.

Im Siegwart saß das Liebespaar auf dem Kanapee, der Freund spielte ein Allegro. „Traurig, traurig!" rief sie ihm zu. „Auf einmal sank er ins Moll herab, in eine Düsterheit, daß die Liebenden schauerte."

Zweimal hat Iffland die Musikstücke, die vorgetragen werden sollen, selbst bestimmt. Im Schauspiele „Hausfrieden" [1]) ist es die Musik aus Gotters „Walter": „Selbst die glücklichste der Ehen, Mädchen, hat ihr Ungemach" u. s. w., deren Text zu dem Inhalte der Scene in Beziehung steht. In „Scheinverdienst" [2]) soll die unglücklich Liebende „die neuen Sonaten von Pleyel" spielen und die Arie: „Ihr Rosenstunden" — singen. Sowie sie allein ist, weint sie und sagt mit tiefem Schmerze: „Ihr Rosenstunden — ihr seid verschwunden!" Also auch hier sofort eine Ausnützung zur Erregung rührender Stimmung.

Zu mehreren Scenen schrieb Iffland „sanfte Musik" oder „sanfte ländliche Musik" vor, oder er schreibt: „Die Musik geht in ein sehr sanftes Adagio über".

Am meisten ist der Gesang zur Rührerregung verwendet. Im Lustspiele „Hausfrieden" [3]) schwärmt ein Hofrat folgender Weise vom Gesange: „Gesang? du mein Gott! wenn ich mit Ausdruck singen höre — so was eigentlich singen ist — das Hinschweben der Seele in Engelstönen zum Firmament hinauf — o lieber Gott! — da bin ich wieder die schönen achtzehn Jahre alt". An anderer Stelle [4]) ruft eine Haremsdame: „Ruft mir Ina, ich will Musik! Ihr Gesang soll meine Thränen fließen machen, daß dieser Sturm sich sanft auflöse". Eine empfindungsvolle Frau Hauptmännin sagt: „Wie ich geweint habe, hat er eine Arie gesungen. Ach, was für eine Arie, mein Herz bricht über dieser Arie!" [5]).

Fast überall findet man dieselbe empfindungsvolle, thränenerregende Verwendung des Gesanges. Freudige Rührung des

---

1) Hausfrieden, II. 4.
2) Scheinverdienst, I. 11.
3) Hausfrieden, II. 3.
4) Achmed und Zenide, II. 5.
5) Fremde, II. 7.

Wiedersehens zwischen lang getrennten Studienfreunden wird erregt, als sich die Freunde mit dem Gesange: „Gaudeamus igitur" — in die Arme sinken. In „den Jägern"[1]) läßt er aus dem Liede „Bekränzt mit Laub" — von Matthias Claudius die beiden letzten Strophen singen. Das fröhliche Weinlied könnte endlich einmal eine Stimmung der Freude in sein Schauspiel bringen, aber Iffland benützt diese fröhliche Stimmung nur zu dem Zwecke, die dazu kontrastirende nachfolgende Thränenscene, die die Fröhlichkeit durchkreuzt, um so eindringlicher wirken zu lassen[2]). Auch das Lied: „Was frag ich viel nach Geld und Gut" — von Martin Miller, dem Thränenvirtuosen, läßt er singen[3]), natürlich wird dazu geseufzt und man ist sehr gerührt davon.

Von dem Liede Schillers: „Ach aus dieses Thales Gründen" — läßt er 8 Strophen singen, die auch sentimentaler Grundstimmung sind. Zu dem Verse: „Und so fließen meine Tage, wie die Quelle achtlos hin! Und so bleichet meine Jugend, wie die Kränze schnell verblühn" — hat er bemerkt „mit tiefem Gefühl". Der sentimentalste Vers muß also hervorgehoben werden. An anderer Stelle hat er eine Komposition von B. Anselm Weber (begleitet von der Guitarre) vorgeschrieben; vermutlich weil diese Musik auch recht „schön rührend" ist[4]). Ein junger Mann wird von diesem Liede, das ein Mädchen singt, so gerührt, daß er ihr seine Liebe gesteht.

Man braucht nur die Texte der von ihm sonst noch angegebenen Lieder zu lesen, um zu erkennen, daß es ihm immer auf den Rührwert derselben, aber durchaus nicht auf den poetischen Gehalt ankam. Die Haremsdamen[5]) singen:

„Heilig ist mir Dankbarkeit!
Sie umschlingt mit süßen Banden
Menschen, die sich spät verstanden;
Mir — ist sie Ersatz für Leid!

Heilig ist mir dies Gefühl!
Es geleitet mich zum Grabe,
Bis ich keine Kraft mehr habe
Und der Tod mir winkt zum Ziel!"

---

[1]) Jäger, IV. 10. [2]) Siehe Seite 93. [3]) Hagestolzen, V. 3.
[4]) Brautwahl, I. 10. [5]) Achmed und Zenide, II. 9. 10.

In dem Schauspiele „Künstler“ hört man im Nebenzimmer eine Frauenstimme, vom Klavier und einer Flöte begleitet, singen [1]):

„O Freundschaft, erstgebornes Kind,
Das liebevollste der Wesen!
Süß wie die Thränen vom Genesen (!)
Dem hoffnungsvollen Kranken sind —
O dieses Lebens Labyrinth! —
Was wär ich ohne dich?“

Im Vorspiele „Vaterfreude“ singt der Chor der Bauern am Schlusse folgende Strophen:

„Ach, liebt auch treu und bieder!
Dies Fest kehr' euch oft wieder!
Liebt euch sanft und zärtlich,
Liebt euch wahr und herzlich!“

und später:

„So bist du da, du Tag voll Freudenthränen,
Den unser Vater schon so oft
Vom Traum gerührt, mit bangen Sehnen
Zur Wirklichkeit von Gott erhofft!
Wir rufen laut: Heil uns! Sophie!
Verschwunden ist der leere Traum. Ach Gott!
Sieh hier von Herzen, die umwunden,
Die nichts mehr scheidet — nicht der Tod!“

Man findet leicht auch hierin wieder eine Häufung von Rührmotiven und zwar eine sehr geschmacklose.

Wenig Freude würde Iffland der Ausspruch seines großen Zeitgenossen Beethoven bereitet haben:

„Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen!“

Die Diktion.

Gewisse Worte, Wortverbindungen, Redewendungen, Beiwörter, Figuren, Umschreibungen und Bilder kehren in Ifflands Dramen oft wieder, wahrscheinlich hatte er ihre thränenerregende Wirkung erprobt. Am häufigsten finden sich rührende Wendungen in Verbindung mit dem Worte „Herz“ [2]); er spricht sehr oft von

---

[1]) Künstler, I. 5.

[2]) Bei Otto Brahm (Ritterdrama S. 172) findet sich eine sehr umfassende Klarlegung über die Verwendung dieses Begriffes im Ritterschauspiele.

einem „gemarterten Herzen“ oder von einem „wunden, zerissenen, blutenden, verblutenden, trostlosen, verratenen, gebrochenen Herzen“. Die gefühlvollen Ifflandischen Menschen klagen fast in jedem Aufzuge, daß ihr Herz trostlos ist, daß man das Glück ihres Herzens verkauft habe, daß großes Leid ihr Herz zerschneide, daß man ihr Herz verbluten lasse, daß man ihr liebendes Herz von sich stoße oder grausam behandle, oder daß der Kummer ihnen das Herz zuschnüre.

Für rührende Worte hat Iffland natürlich große Vorliebe. Er spricht gern von namenlosen Leiden, Seelenverkauf, Waisenraub, vom Thränenleben, von der Todesnot, von grausamer Güte, vom Jammerleben, von der Thränenernte, vom Haus des Jammers, von prächtigem Elend, von jammernder Unschuld, von gerungenen Händen, von thränengeschwollenen Augen, von der schönen Seelentraurigkeit, von der Pforte des Todes, dem Waisengut, dem gemordeten Glücke und vom Frieden der grauen Haare. Man nennt sich selbst: Kreuzträger, Rabenvater, Vatermörder, wehrloses Kind, einen wandelnden Seufzer, eine seufzende Kreatur, einen überaus unglückseligen Mann oder gar einen totgegrämten Mann. Man ist „unter Haß und Thränen aufgewachsen“, man „vertrauert seine Jugend“, man „ringt mit Tod und Verzweiflung“, man „muß den Kelch leeren für den Geliebten“, man „sinkt in die Untiefen des Menschenherzens“, man „kommt im Jammer um“, und schließlich „fährt man mit Kummer in die Grube“. Ein Betrübter zeigt „Spuren tiefen Grames auf dem Gesicht“; sein „Leben war eine wenig unterbrochene Folge von Gram, Verlust und Wehmut“; er hat nichts weiter „als den Gram eines ehrlichen, alten Mannes“ und sucht „einen schattigen Winkel für seine verweinten Augen“.

Sehr oft wird das „Grab“ als poetisches Bild gebraucht. Man spricht vom „offenen Grabe der Ruhe“; ein Mann, der den Grund seines Jammers nicht nennt, wird ein „verschlossenes Grab“ genannt; man freut sich auf die Zeit, wenn „einst der Abendwind über das bemooste Grab fahren wird.“ Die Unglücklichen nennen sich „Elends-Kameraden“, sie sind „elend gemacht“ oder „gequält und verfolgt“ worden.

Schilderung des Gräßlichen.

Schiller schreibt in seinem Aufsatze „Über die tragische Kunst“: „Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, daß uns das Traurige, Schreckliche, das Schauderhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen“.

Das acceptirte Iffland und verwendete es nach seiner Weise.

Wo er eine Schilderung des Unglückes eingefügt hat, da thut er es sehr gern mit anschaulicher Hervorkehrung des Gräßlichen. Um so sicherer erschien ihm dann das Mitleid mit den armen Menschen, die in so großes Elend geraten sind. Die Schilderung des Kriegsunglückes während der Revolution setzt sich aus folgenden, oft wiederkehrenden Einzelheiten und Redewendungen zusammen: „Die Stadt ist lauter Jammer — Menschen werden zusammengeschossen und verstümmelt — gierig trank das Schwert das Blut der Mitbürger — Ströme Blutes starren in den vernichteten Fluren — man sieht Kinder schlachten vor euren Augen; bei ihrem Todesächzen fordert man auch ein Lächeln der Bürgerfreude ab, und würgt euch, wenn eure Thräne in eurer Kinder Blut fließt“. Man erzählt von wehrlos Gemordeten, rauchenden Hütten, zerstörten Tempeln, vom Ächzen der Sterbenden — Offiziere reiten über die Leichen ihrer Söhne — die Augen sind an Blut, Flammen, Winseln und letzte Seufzer der sterbenden Unglücklichen gewöhnt. Von der Handlungsweise eines unehrlichen, käuflichen Rechtsanwaltes spricht Iffland in folgenden Worten [1]): „Die Thränen verstoßener Witwen, verkaufter Waisen werden in heißen Weinen wollüstig an seiner Tafel hinabgetrunken, und seine Nachkommen und seine Name sind nach hundert Jahren noch der Gräuel des Volkes, das er verraten hat. Der Fluch des Landes ruht auf seinen Erwerbungen“. Das Leben eines hartherzigen Gutsherrn schildert er folgenderweise [2]): „— des Morgens die Gärten und Milchkammern durchzutoben, die Arbeiter gestreng um ihre halbe Kraft herab zu schätzen, um jeden Faden, den die Knochenhand der Armut (!) mit heißen

---

[1]) Frauenstand, IV. 3.

[2]) Figaro in Deutschland, III. 19. Ähnliches, nur nicht so sinnlos findet sich in der bekannten Kammerdienerepisode in Schillers „Kabale und Liebe“.

Thränen netzte, gebieterisch feilschen. Dann des Abends zwei Drittel von den Gütern an Brillanten in dem Haar — zu Tausenden auf Wegen der faden Ambition zu verschleudern" u. s. w.

Sich eine „weinende Knochenhand der Armut" vorzustellen, war wohl auch in der Zeit der Empfindsamkeit nicht möglich.

Vom Unglück einer übereilten Ehe wird bei Iffland in folgender Art gesprochen: „— möchte ich doch den ganzen Jammer mißratener Ehen, die Verzweiflung der alten getäuschten Eltern — schändliche Ausschweifung beider Teile, das Unglück der Kinder, die unter Haß und Thränen aufwachsen, sich nach schändlichem Beispiele bilden, für die edelsten Gefühle das Herz verschlossen haben. — O könnt ich das Alles lebendig malen!"[1])

Bei diesen Schilderungen bringt Iffland gern Vorstellungen zusammen, die in einem gewissen Kontrast zu einander stehen. „Eisgraues Haar wird von Mörderhänden zerrauft — ein ehrwürdiges Haupt wird in den Schmutz eines Hauses getreten — der Sohn wird verkauft — Kinder verraten den Vater — der nächste Verwandte legt ihm den Strick um den Hals — Blut wird weggeküßt — ein Mädchen fällt unter des Priesters Segen in Ohnmacht — der Unglückliche wird durch den Spott der Glücklichen gemordet — man dankt für ein gräßliches Geschenk — man schlingt Trauerflor in den Hochzeitskranz — man soll vor den Altar geschleppt werden und vor den Augen Gottes einen Anderen um sein Erbteil und sein Weib betrügen".

Rührsentenzen.

An vielen Stellen hat Iffland die Rührstimmung in einer kurzen prägnanten Redewendung zusammengefaßt. Er stellt diese Worte — man könnte sie vielleicht Rührsentenzen nennen — gern an den Höhepunkt oder den Schluß einer Scene; sie sollen nicht einen besonders wertvollen Gedanken in besonders wertvoller Form aussprechen. Ihr Gedankeninhalt ist nicht tief und ihre Form ist nicht schön genug, als daß man sie als Sentenzen im gewöhnlichen Sinne des Wortes auffassen könnte.

Schiller verband mit seinen Sentenzen einen anderen Zweck; diese „übersinnlichen, sittlichen Ideen sollten den Zuhörer wie an

[1]) Mündel, III. 10.

geistigen Stützen über den trüben Dunstkreis der Gefühle in einen heiteren Horizont erheben" [1]).

Ifflands Rührsentenzen geben im Gegenteile nur dem Gefühle sentimentaler Gestalten einen kurzen Ausdruck. Während Schiller also durch seine Sentenzen den Zuhörer über das Gefühl hinwegheben will, beabsichtigt Iffland, durch seine Rührsentenzen den Zuhörer erst recht in die Empfindung hinein zu versenken. In der folgenden Aufzählung sind die prägnantesten derselben ihrem Hauptgefühlsinhalte nach geordnet.

Familienglück — Familienleid.

„Vaterangst, Vatersorge um ein anvertrautes Kind — hat ihren Lohn in sich." [2]).

„Kind, koste ja deinem Vater keine Thränen!" [3])

„Sollen die Thränen einer liebenden Tochter lauter zu dem General sprechen, als das Todesröcheln zerschmetterter Kameraden?" [4]).

„Kann ein Sohn die Thränen, die seine Mutter in Todesangst zu seinen Füßen hinweint, unerhört lassen?" [5]).

„Der Vater geht vor; ich war eher Mensch als Kriegsrath!" [6]).

„Kein politisches Band hält, wo kein häusliches mehr heilig ist" [7]).

Thränen in Freud und Leid.

„Thränen sind die Sprache der Liebe" [8]).

„Das Spiel der niedergeschlagenen Augen ist nicht für jemand, der seine Augen bald ganz schließt" [9]).

„Die Opfer der Freundschaft nehmen genügsam zum Lohne eine Thräne hin" [10]).

„Eine Thräne der Rührung auf der Wange des Gatten heiligt die Ehe" [11]).

„Es werden mehr Thränen geweint unter der Sonne, als Goldstücke geprägt werden können" [12]).

„Nasse Augen können für unsere Herzen sprechen" [13]).

---

[1]) Schiller, Über die tragische Kunst. [2]) Mündel, V. 2.
[3]) Herbsttag, V. 15. [4]) Albert von Thurneisen, III. 5.
[5]) Kokarden, III. 8. [6]) Dienstpflicht, IV. 15. [7]) Hagestolzen, III. 7.
[8]) Freunde, IV. 15. [9]) Herbsttag, V. 14. [10]) Frauenstand, III. 7.
[11]) Elise von Valberg, V. 11. [12]) Selbstbeherrschung, II. 5.
[13]) Vaterfreude, I. 6.

Moralische Größe — Herz — Gemüt — Verstand.

„Folgt dem Zuge der Liebe, so bedürft ihr keine Gesetze"[1]).

„Mein Herz können die Unmenschen brechen, meine Pflicht und meinen Eid nicht"[2]).

„Das Weib thut alles und duldet alles, wenn das Herz nur nicht ganz leer ausgeht"[3]).

„Wo wir stehen und sind, hat uns nicht der Verstand hingebracht, sondern das Herz und die Liebe"[4]).

„Wenn starke Gefühle hier und da das Leben trüben, so sind sie darum doch beachtenswerth"[5]).

„Ich werde nie den Muth verlieren, über ihr Unglück und mit ihnen zu weinen"[6]).

„Eigenes Unglück giebt ein Recht anderen Unglücklichen zu helfen"[7]).

„Fremdes Elend spricht lauter (als das der Mutter), da überlegt man dann nicht und giebt hin"[8]).

„Du hast gegen dein Herz gearbeitet — und bist dir — uns — und wir dir fremd geworden"[9]).

„Armer Leute Dank baut Hütten"[10]).

„Wehe dem Jammermenschen, der an diesem heiligen Quell (der Dankbarkeit) sich nicht berauschen kann"[11]).

„Die Stärke der Empfindung (der Liebe) nimmt mit den Jahren ab, aber die Weichheit nimmt zu"[12]).

„Die Jurisdiktion des ehrlichen Mannes ist überall, wo Unglückliche sind"[13]).

„Dankbarkeit ist eine Pflicht, die schöne Seelen immer reichlich abtragen"[14]).

„Man ist stark, wenn man sich nichts vorzuwerfen hat"[15]).

„Giebt es Menschen, denen es möglich ist, sich (einander) nicht zu lieben?"[16]).

„Er ist hochgeboren; ich bin bravgeboren!"[17]).

---

1) Vaterfreude, I. 4. 2) Dienstpflicht, IV. 15. 3) Hausfrieden, III. 6. 4) Liebe und Wille, I. 3. 5) Hausfrieden, I. 4. 6) Jäger, V. 8. 7) Aussteuer, V. 11. 8) Selbstbeherrschung, II. 5. 9) Herbsttag, V. 19. 10) Elise von Valberg, II. 8. 11) Selbstbeherrschung, II. 5. 12) Hausfrieden, III. 10. 13) Alte und neue Zeit, V. 4. 14) Frauenstand, III. 4. 15) Herbsttag, V. 9. 16) Erbteil des Vaters, III. 1. 17) Herbsttag, IV. 12.

„Sie hat dich beleidigt, wie kannst du dir einbilden, gerecht gegen sie zu sein?"[1]).

„Wer für Unglückliche arbeitet, den segnet Gott"[2]).

„Die Thränen der Unglücklichen kann man nicht hoch genug im Preise würdigen"[3]).

„Sitten haben die Barbaren nicht, aber Herzen. Hier ist Bildung, hier sind Sitten; aber Kraftlosigkeit in den Gefühlen, Nacht und Barbarei in den Herzen"[4]).

„Dieses Übermaß des Gefühls, dem Ihr Körper unterliegt, ist der Triumpf schöner Seelen"[5]).

„Es kommt all mein Lebtag nichts Gutes heraus, wenn das Haupt ohne das Herz handelt"[6]).

Einfachheit — Entsagung — freiwillige Armut h.

„Ich (sagt der Vater) danke Gott, daß Ihr (das junge Brautpaar) kein Geld habt. Arbeit wird Eure Sinne in den Schranken halten und Eure Wünsche. Mittelmäßigkeit, das Gut, was unsere Welt so verächtlich von sich stößt — Mittelmäßigkeit bürgt für Euer Glück"[7]).

„Die Aufopferung der Leidenschaft (Liebe) ist die Urkunde der Selbstständigkeit"[8]).

„Wir hätten frohere Jugend und glücklichere Väter, wenn keiner höher steigen wollte, als ihn das Schicksal gesetzt hat"[9]).

„Haßt die Prunkgelage der feinen Welt und übt immer die Haustugend unserer Väter: Gastfreundschaft!"[10]).

„Die guten Handlungen schlagen meist zwischen Geldsäcken am wenigsten Wurzel"[11]).

„Du (das Geld) hast mir noch wenig Freude gemacht — dummer Götze, den alles anbetet!"[12]).

„Brot und Wasser — aber freien Blick in jedes Menschen Angesicht — das sei sein Erbtheil!"[13]).

„Einfache Sitte! Weib meines Herzens, das sei der Bürge unseres Hausglückes!"[14]).

„Stolz macht (die Fürsten) elend"[15]).

---

1) Herbsttag, V. 9. 2) Verbrechen aus Ehrsucht, I. 2.
3) Bewußtsein, V. 11. 4) Allzuscharf macht schartig, V. 16.
5) Erbteil des Vaters, III. 12. 6) Vaterhaus, I. 3.
7) Scheinverdienst, V. 16. 8) Herbsttag, IV. 6.
9) Reue versöhnt, I. 6. 10) Reue versöhnt, III. 4.
11) Geflüchtete, IV. 23. 12) Dienstpflicht, I. 13. 13) Dienstpflicht, II. 7.
14) Vaterfreude, II 6. 15) Elise von Valberg, V. 11.

Schmerz und Unglück.

„Der Schmerz, den die Natur mich fühlen läßt, ist eine Wollust, die ich nicht für die Lebensklugheit hingebe" [1]).

„Gut getragene Widerwärtigkeit ist auch Glück" [2]).

„Wenn Ihr Unglück größer ist als das meine, so will ich Sie hören" [3]).

„Den ganzen Lebenslauf der Weiber füllen zwei Ideen aus, zu quälen oder gequält zu werden" [4]).

„Leben ist nichts, — für wehrlose Jugend sterben — alles" [5]).

„Das Leiden ist mein Trost und Glück" [6]).

„Diese Thräne ist das Beste, was ich seit lange empfunden habe" [7]).

„Schwermut macht ein Mädchen anziehend" [8]).

„Erst wenn das Herz gebrochen ist, ist man Herr des Schicksals" [9]).

„Jede Thräne, die diesem Mädchen (der Schwester) auf das Tuch fällt, macht mich (den Bruder) stärker als ihr alle seid [10]").

„Ich werde stets meinen Kummer lieben" [11]).

Die Titel der Dramen.

Die Titel mancher Dramen sind so gefaßt, daß sie die Zuhörer auf den rührenden Inhalt des angekündigten Stückes aufmerksam machen.

Dergleichen Titel sind: Dienstpflicht, Die Geflüchteten, Erinnerung, Frauenstand, Das Gewissen, Hausfrieden, Liebe um Liebe, Wohin?, Der Mann von Wort, Die Mündel, Reue versöhnt, Die Vaterfreude, Das Vaterhaus, Das Verbrechen aus Ehrsucht, Die Verbrüderung.

So versprach Iffland schon durch den Titel eine „schöne Rührung" und sein Publikum konnte in Erwartung einer Thränengeschichte vor dem Vorhang sitzen.

---

1) Künstler, II. 1. 2) Jäger, IV. 10. 3) Mündel, III. 12.
4) Frauenstand, III. 2. 5) Herbsttag, V. 17. 6) Bewußtsein, V. 15.
7) Verbrechen aus Ehrsucht, III. 11. 8) Bewußtsein, II. 6.
9) Verbrechen aus Ehrsucht, III. 11. 10) Herbsttag, IV. 12.
11) Fremde, V. 12.

Namen.

Ifflands Gestalten tragen fast alle Namen, aus denen man ihre bürgerliche Abkunft erkennen kann. Besonders inhaltreich oder mit Bezug auf ihren Charakter, wie sich dies im Ritterdrama oft findet, sind sie nicht gebildet.

Nur in einem Falle nennt er ein junges Mädchen „Gretchen Lieberose“, und es werden flüchtige Bemerkungen über den bedeutungsvollen Namen angefügt.

In einigen Dramen nennt er seine Gestalten nach den Personen, denen das Stück gewidmet ist.

In dem Vorspiele „Vaterfreude“, das er zur Vermählungsfeier des Erbprinzen Karls zu Leiningen mit Gräfin Sophie zu Reuß-Plauen auf der fürstlich Leining'schen Gesellschaftsbühne zu Dürkheim 1787 aufführen ließ, nennt er sein junges Liebespaar Karl und Sophie. Wenn dann am Schlusse alle Personen auf der Bühne riefen: „Es lebe Karl und Sophie!“ so war das zugleich eine Huldigung für die anwesenden Fürsten, worüber gewiß „Alles gerührt“ war.

In dem Schauspiele „Der Veteran“ heißt das junge Paar Wilhelm und Louise; es wurde zur Huldigungsfeier für Friedrich Wilhelm III. am 6. Juli 1798 in Berlin aufgeführt.

Auch in dem Dialoge „Eichenkranz“, der zur Eröffnung der Frankfurter National-Schaubühne bei der Krönungsfeier für Franz II. aufgeführt wurde, heißt der Held Franz, und es wurde ihm am Schlusse ein Eichenkranz aufs Haupt gesetzt mit Worten, die man sich eben so gut als an den anwesenden Fürsten gerichtet denken konnte.

Wie viel Wert eine „Fürstenthräne“ für Iffland hatte, sieht man aus der Beschreibung der Erstaufführung seines Prologes „Liebe um Liebe“, die sich in seiner „Theatralischen Laufbahn“ findet. Das kleine Rührstück wurde zum Namensfeste der Kurfürstin zu Pfalzbayern und zur Vermählungsfeier des Pfalzgrafen Maximilian mit der Prinzessin Auguste von Darmstadt aufgeführt.

Die ganze Beschreibung ist für die Kenntniß des Verhältnisses Ifflands zu seinen Fürsten außerordentlich bezeichnend, und es verlohnt sich, die betreffenden Seiten nachzulesen.

Verdrehungen und Übertreibungen.

Wenn schon die konsequente Durchführung der Rührtechnik als Einseitigkeit und Unnatürlichkeit bezeichnet werden muß, so tritt die Übertreibung an einzelnen Stellen noch ganz besonders hervor, nämlich dann, wenn die schöne Rührung, die herzliche Empfindung, welche wenigstens Ifflands Zeitgenossen in den Stücken gefunden haben mögen, ganz offenbarer Weise in Karikatur und Lächerlichkeit ausartet, und auch nicht mehr ein abgestandenes Restchen von Poesie zu bemerken ist.

Es geschieht dies hauptsächlich dadurch, daß Iffland das Verhältnis zweier Personen zu einander verdreht. Wo es natürlich wäre zu fordern, zu befehlen, zu strafen, da bitten Ifflands Personen, weil das rührend sein soll.

Der Vater bittet seinen Sohn, der das gesammte Vermögen der Familie verthan hat, um ein klein wenig Vermögen für die Tage des Alters [1]), oder er bittet den unredlichen Sohn, den er eigentlich von sich weisen müßte, ihn (den Vater) doch nicht fortzuschicken [2]). Ein Vater, der aus Liebe zu seinen Kindern Unredlichkeiten begangen hat, bittet nun in Rührseligkeit: „Schenk mir (er sinkt vor seiner Tochter auf die Knie) dein Erbarmen als Almosen — ich flehe dich darum!" (Er fällt ohnmächtig zurück, sie halten ihn in ihren Armen) [3]). Der Sohn bittet um den väterlichen Fluch [4]). Ein Bruder hat seiner Schwester fast ihr ganzes Vermögen verthan; nun bittet er sie, ihm auch noch ihr letztes Geld zu geben, weil ihm das Bewußtsein, seine Schwester ganz arm gemacht zu haben, so große Höllenqualen bereiten werde, daß er seine Handlungsweise bereuen und sich bessern würde [5]). Die unglückliche Witwe, die man aus dem Hause jagt, segnet ihre Peiniger [6]). Als der Onkel sich augenscheinlich über das Wiedersehen mit seiner Nichte freut, sagt diese doch: „Seien Sie nicht böse! [7])". Ein rührseliger Liebhaber bittet die Geliebte, ihr Herz doch einem anderen Bewerber zu schenken, weil dieser „so gut" sei [8]). Die Gattin nennt den treusorgenden, edlen, milden Gatten — einen Verbrecher [9]). Ein Gatte sagt zu seiner Gattin, von der er glaubt, daß sie einen

---

1) Verbrechen aus Ehrsucht, V. 13. 2) Advokaten, III. 10.
3) Gewissen, IV. 13. 4) Verbrechen aus Ehrsucht, V. 13.
5) Verbrechen aus Ehrsucht, II. 7. 6) Geflüchtete, I. 23.
7) Vermächtnis, III. 4. 8) Oheim, V. 16. 9) Erinnerung, III. 5.

Anderen liebe: „Dein Glück war mein Wunsch, und wenn Dein Herz sich zu dem schönen Jüngling neigt, so werde ich mich endlich freuen, wenn es sich nur glücklich fühlt“ [1]). Ein früher sehr reicher und angesehener Mann, der aber herabgekommen ist und in der drückendsten Not eine ganz untergeordnete Gärtnerstellung annehmen muß, ruft gerührt: „Gott hat mich zum Gärtner erhoben!“ [2]). Ein junger Mann, der seine Wohlthäterin durch Anheftung eines spöttischen Beinamens bitter gekränkt hat, sagt, statt um verzeihende Milde zu bitten: „Haben Sie kein Mitleid! sprechen Sie mein Urtheil!“ [3]). Grausamkeiten werden ein Trost genannt [4]). Auch die selbstlose Liebe der Gattin zu einem gewissenlosen Spieler, der sie um Glück, Ehre, Ruhe, Freudigkeit und um ihr Vermögen gebracht hat, ist in unnatürlicher Rührseligkeit geschildert [5]). Öfter wird bei Iffland für eine That um Verzeihung gebeten, die eigentlich Dank verdient.

Ganz unnatürliche Übertreibungen sollen rührend wirken.

Ein Geheimrat bittet seinen Fürsten um Verzeihung, weil er einmal in Familienangelegenheiten und nicht in Staatsangelegenheiten gerührt ist [6]). Ein guter Vater soll die Thränen um die trüben Stunden seiner Kinder, die er nicht mehr erleben kann, schon im Voraus weinen [7]). Die Baronin vergißt Thränen, weil ihr Günstling „mehr für ihr Bild gethan hat (er hat es vor Zerstörung bewahrt), als alle die Anderen jemals für ihr Leben gethan haben würden“ [8]). Der unglücklich Liebende freut sich auf seinen Tod; im Leben ist er der Geliebten gleichgültig geworden, im Tode hofft er von ihr beweint zu werden [9]).

Auch die Anknüpfung an Örtlichkeiten führt mehrmals zu unglaublicher Rührseligkeit.

Der Fürst wirft sich weinend an die Brust seines Amtmannes, weil dort auch die Geliebte geweint hat [10]). Ein Mädchen will an allen den Orten weinen, wo ihr Vormund, von dem sie sich trennen muß, gütig mit ihr war [11]).

Allerhand Kleinlichkeiten und Seltsamkeiten finden sich.

---

[1]) Fremde, IV. 15. [2]) Erinnerung, IV. 6.
[3]) Selbstbeherrschung, III. 7. [4]) Verbrechen aus Ehrsucht, V. 15.
[5]) Spieler, III. 4. [6]) Bewußtsein, I. 9. [7]) Vaterfreuden, I. 3.
[8]) Selbstbeherrschung, IV. 12. [9]) Achmed und Zenide, II. 2.
[10]) Elise von Valberg, V. 9. [11]) Vormund, II. 4.

Ein unglücklicher Gatte wünscht in rührseliger Weise, daß er auch ein tröstliches Spielwerk habe, wie sein alter geistesschwacher Oheim, der beim Fangen und Abrichten von Spinnen Frieden und Erbauung findet [5]).

Daß Iffland übrigens bei der Darstellung ähnlicher Scenen selbst nicht immer ernst blieb, kann man aus den Mannheimer Protokollen ersehen. Der Intendant Dalberg wirft ihm dort (S. 57) vor, daß er in einer feierlichen Scene in „Ferdinand und Olympia" Lachen erregt habe. Der Dichter von „Albert von Thurneisen" mußte im Protokolle ernstlich versprechen, nie wieder in diesen Fehler zu verfallen.

Damit sind die Betrachtungen über die Rührtechnik Ifflands abgeschlossen.

Schlußbetrachtung.

Groß ist die Anzahl der Ifflandischen Gestalten, aber die Welt ihrer Empfindung ist eng und klein; wohl hat er die Konflikte, die innerhalb eines Familienstückes aufzuwerfen sind, mit höchster Geschicklichkeit nach allen Seiten hin ausgenützt, aber er hat sie alle in einseitiger Rührfärbung abgetönt. Iffland stand nicht über seinen Stoffen; er griff nicht mit souveränem Geiste in die Geschicke seiner Gestalten ein, sondern er war befangen von seiner eigenen Schöpfung, er schuf nur nach seinem Ebenbilde, und er selbst war allzusehr vom Geiste seiner Zeit ergriffen.

Seine Kunst konnte daher nicht dauern; viele seiner Gestalten verloren schon bedeutend an Wirkungskraft, wenn sie ein Anderer als Iffland selbst auf der Bühne verkörperte; die meisten seiner Werke sind vergessen, sind vom Geiste einer neuen Zeit verschlungen und entwertet worden.

Und wenn hier und da wohl einmal seine „Jäger" eine ephemere Auferstehung feiern, so weinen nur die sentimentale Thränen, die mit ihrem ganzen Wesen in der Empfindsamkeitsperiode stehen geblieben sind; dem Litterarhistoriker befestigt sie die Erkenntnis, welche diese Arbeit zu beweisen, zu erklären und zu vertiefen suchte:

Rührung war die Seele seiner Kunst und die Thräne sein vornehmstes künstlerisches Requisit.

---

[1]) Mann von Wort, II. 4.

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XVII.

Heinrich Kopp: Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1901.

Die

Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig.

Mit einem Anhang:

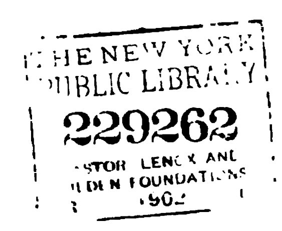
Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters.

Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts.

Von

Heinrich Kopp
Dr. phil.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1901.


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
229262
ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Inhalt.

1. Teil.

Die Braunschweiger Bühne unter August Klingemann.

2. Teil.

Klingemann als dramaturgischer Theoretiker.

Anhang.

1. Teil.

Die Braunschweiger Bühne unter August Klingemann.

Vorbemerkung.

Vorliegende Arbeit ist hervorgegangen aus Untersuchungen, die sich eine Monographie über August Klingemann zum Ziel gesetzt hatten. Bei näherem Bekanntwerden mit dem Material ergab sich jedoch, daß die dichterische Thätigkeit des Mannes, sosehr sie von seinen Zeitgenossen geschätzt wurde, dennoch einer wissenschaftlichen Darstellung keine Resultate von irgend welchem Belang bieten würde. Seine Dramen — abgesehen von einem Roman hat er sich nur in jener Dichtungsgattung, dafür aber um so eifriger bethätigt — entbehren jeglicher Originalität. Es erschien nun als eine geradezu überflüssige Mühe, und nur eine in letzter Instanz zwecklose Anschwellung der Arbeit zu ergeben, wenn alle die Einflüsse erörtert würden, die auf den Dramatiker Klingemann gewirkt haben, wenn gezeigt werden sollte, wie er das Schillersche Pathos „täuschend" nachgeahmt, sich im Goethischen Tone versucht und endlich frei nach Werner und Müllner Schicksalstragödien fabriziert hat.

In einem ganz anderen Lichte hingegen stellte sich Klingemanns Bedeutung als Bühnenleiter und Dramaturg dar. Einmal ergab sich, daß er auf diesem Gebiete seine Zeit außerordentlich charakteristisch widerspiegelt, insbesondere den Einfluß Goethes auf die Entwicklung des deutschen Theaters in einem besonders klaren Lichte zeigt, dann aber auch, daß eine ganze Reihe von den in der Gegenwart wirkenden Faktoren im Bühnenwesen von ihm ihren Ausgang genommen haben. Dies alles schien Grund genug zu sein, von dem Dramatiker Klingemann gänzlich abzusehen, und die Darstellung auf den Braunschweiger Theaterleiter und dramaturgischen Theoretiker zu beschränken. Hiernach ergaben sich

für die Arbeit zwei Hauptteile: ein historisch-chronologischer und ein theoretischer. Nur einmal mußte von dieser strengen Ordnung abgewichen werden: eine Betrachtung der Repertoire des Nationaltheaters in Braunschweig, das während der ganzen Dauer seines Bestehens Klingemann zum Direktor hatte, konnte nicht wohl stattfinden, ohne daß die von ihm aufgestellten Prinzipien in dieser praktisch-dramaturgischen Frage vorweggenommen wurden.

Eine ganze Reihe von Persönlichkeiten haben an der Entstehung dieser Schrift einen Anteil, den ich nicht verschweigen darf. Vor allem gilt dies von Herrn Professor Max Freiherr v. Waldberg in Heidelberg, dem ich die Anregung zu der Arbeit verdanke und der mich während der Herstellung auf das liebenswürdigste unterstützt hat. Lebhaften Dank bin ich auch der Verwaltung des städtischen Archivs in Braunschweig und der Intendantur des Hoftheaters daselbst schuldig, die mir das in ihrem Besitz befindliche Quellenmaterial über Klingemann freundlichst zur Verfügung stellten. In derselben Weise habe ich von einigen Privatpersonen in Braunschweig fördernde Unterstützung erfahren; auch ihnen sei an dieser Stelle mein herzlichster Dank abgestattet.

Heidelberg, im Januar 1901.

Heinrich Kopp.

Einleitung.

August Klingemanns erste Beziehung zum Theater.

Der Registrator am Kgl. Westfälischen Ober-Sanitäts-Kollegium, Ernst August Friedrich Klingemann, der seit 1807 in seiner Vaterstadt Braunschweig wirkte[1]), stand zu dem Theater überhaupt, wie zu der Bühne seines Wohnortes in nahen Beziehungen. Seine Stellung zum deutschen Theater im allgemeinen kannte alle Welt. Er war der berühmte Autor zahlreicher Dramen[2]), die mit außergewöhnlichem Glück aufgeführt und insbesondere mit den Schillerschen Stücken in einen ernsthaften Vergleich gestellt wurden. Diese Wertung der Klingemannschen Produkte, die heute nur von wenigen gekannt und von niemand mehr gelesen werden, ist im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht nur vom Publikum, sondern auch von den meisten kritischen Federn vertreten worden. In den zeitgenössischen Äußerungen, die das Thema der vorliegenden Arbeit betreffen, wird sein Name nicht selten mit beinahe ehrerbietiger Scheu genannt, und es wird einmal geradezu das Theater glücklich gepriesen, das „einen so berühmten Mann zum Leiter habe"[4]).

(Abkürzungen: Z. f. d. e. W. = „Zeitung für die elegante Welt". Gegründet von K. Spazier, Leipzig 1801.

K. u. N. = „Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuch". Von August Klingemann, Braunschweig, 3 Bde. 1819—1828.)

1) Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektors Friedr. Ludwig Schmidt. Herausg. von Herm. Uhde. Stuttgart 1878. Bd. 1, S. 183.

2) Gödeke, Grundriß Bd. VI, S. 440 ff.

3) Schmidt, F. L., a. a. O. I, S. 184.

4) Dresdener Abendzeitung, 28. Januar 1829.

Sein näheres Verhältnis zur Braunschweiger Bühne im besonderen ergab sich daraus, daß er seit 1810 mit der Schauspielerin Elise Klingemann, einer geborenen Anschütz, verheiratet war. Die junge Künstlerin gehörte nämlich der Waltherschen Theatergesellschaft an, welche zu den Meßzeiten in Braunschweig spielte[1]). Aus diesen Gründen lag es nahe, daß in Klingemann, der schon durch verschiedene dramaturgische Schriften sein Interesse und Verständnis für den praktischen Theaterbetrieb bethätigt hatte, der Wunsch aufstieg, aus seiner Staatsstellung zu scheiden und gleichfalls in eine entsprechende Bühnenstellung einzutreten. Freilich ging anfangs sein Ehrgeiz höher, als daß er eine solche bei der Waltherschen Truppe gesucht hätte. Sein Blick war vielmehr auf Hamburg und die Direktion von Fr. L. Schröder gerichtet[2]). An diesen wandte er sich im Jahre 1810 und ging ihn für sich und seine Frau um eine Anstellung an, indem er sich selbst als Theaterdichter und Dramaturg an der Hamburger Bühne dachte, während er für seine Frau, obwohl sie noch Anfängerin war und sogar noch vor Kurzem im Chor mitgesuugen hatte, eine gute Beschäftigung im Solofach erwartete. Beide Bedingnngen aber fanden Schröders Beifall nicht. Hauptsächlich war dieser den dramatischen Dichtungen Klingemanns abgeneigt, allerdings nicht aus den in der Vorbemerkung erwähnten Gründen, die vom Standpunkte der heutigen Kritik gegen jene erhoben werden müssen. Vielmehr war der alte Herr in der letzten Periode seines Wirkens der idealen Richtung in der Dramatik überhaupt abhold und erklärte die Klingemannschen Dramen für „schwärmerisch“ und „unregelmäßig“[3]). Zu einem Engagement der Frau Klingemann soll Schröder deshalb nicht geneigt gewesen sein, weil er sie — nach F. L. Schmidt mit Recht — für eine mittelmäßige Schauspielerin gehalten habe, im

---

[1]) Nekrolog von Elise Klingemann: Entsch, Bühnen-Almanach, Jahrg. 27, S. 153.

[2]) Die folgende Darstellung der Beziehungen Klingemanns zu Schröder ist nach den Briefen des ersteren an seinen Freund F. L. Schmidt gegeben, die dieser in seinen „Denkwürdigkeiten“ Bd. 1, S. 303 u. ff. abgedruckt hat.

[3]) Als Klingemann z. B. ihm mitteilte, daß er ein Schauspiel „Moses“ vollendet habe, lehnte es Schröder von vornherein ab, und zwar nach der scherzhaft ausgesprochenen Vermutung des Verfassers aus dem Grunde, weil er wohl glaube, er, der Dichter, wandere mit seinem Helden 40 Jahre lang durch die Wüste (Schmidt, F. L., a. a. O. I, S. 305).

Gegensatz zu der Ansicht ihres Gatten, der sich von ihrer Zukunft Großes versprach.

So zerschlugen sich also die Verhandlungen mit Hamburg, und es vergingen drei Jahre, bis es Klingemann gelang, einen seinem Wunsche entsprechenden Wirkungskreis zu finden. Und zwar bot sich ihm ein solcher nun doch bei der Waltherschen Gesellschaft. Im Jahre 1813 starb nämlich der Prinzipal derselben, Friedrich Walther, und dessen Witwe Sophie Walther bedurfte zur Weiterführung des Unternehmens eines geeigneten Beistandes. Klingemann, der schon zu Lebzeiten des Chefs seine gelegentliche dramaturgische Beihilfe der Gesellschaft nicht versagt haben mag, trat nun als Teilhaber in die Direktion ein[1]), und von dem darauf folgenden Jahre an tragen die Theaterzettel die Unterzeichnung: „Die Direktion des Braunschweigschen Theaters. Sophie Walther. Aug. Klingemann Dr."

I.

Klingemann als Mitdirektor der Waltherschen Gesellschaft.

Es waren zunächst keine erfreulichen Verhältnisse, in die Klingemann, der seine Staatsstellung nun endgültig aufgegeben hatte, eintrat. Die Bühne wies zwar gute Kräfte auf und war auch durch die Teilnahme des Publikums unterstützt worden. Dennoch aber hatte der verstorbene Direktor durch seine vollständige kaufmännische Unfähigkeit, der in artistischer Hinsicht ein beständiges und planloses Projektieren zur Seite ging[2]), das Unternehmen nach und nach an den Ruin gebracht, und sein Tod war mit dem unfreiwilligen Schluß der Bühne zusammengefallen[3]). In erster Linie waren es also ganz praktische und äußerliche Aufgaben, die auf Klingemann lasteten. Gleich in der ersten Zeit aber kam ihm ein unerwarteter Umstand sehr zu Hülfe. Der Ausbruch des Krieges im Jahre 1813 brachte für die folgende

---

[1]) K. u. N. II, S. 489.
[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 23, Nr. 154.
[3]) K. u. N. II, S. 489.

Zeit große Massen von französischem Militär zu kürzerem oder längerem Aufenthalte nach Braunschweig und Hannover, den beiden Städten, auf welche sich die Gesellschaft inzwischen beschränkt hatte. Die Franzosen besuchten die Vorstellungen eifrig und verhalfen dadurch der Kasse zu dem sehr notwendigen Aufschwung [1]. Andererseits freilich ließ die Unsicherheit der politischen Verhältnisse eine ernsthafte künstlerische Arbeit, Hebung des Repertoires 2c. nicht zu, schon allein aus dem Grunde, weil ein großer Teil der männlichen Mitglieder zum Militär eingezogen wurde und das Personal dadurch eine empfindliche Schmälerung erlitt [2].

Einen Umschwung in der politischen Lage, der auch die Bühne intensiv berührte, brachte erst die Völkerschlacht bei Leipzig, welche die Flucht des von der Fremdherrschaft eingesetzten Landesherrn, des Königs Jerome, aus seiner Residenz Cassel zur Folge hatte. Sofort nach dem Bekanntwerden dieses Ereignisses ließ Klingemann das herzoglich-braunschweigische Wappen wieder aufstellen, was einen brausenden Jubel des Publikums hervorrief [3]. Auch in Hinsicht des Repertoires trug Klingemann der wieder erwachenden patriotischen Begeisterung Rechnung. In rascher Folge brachte er die vaterländischeu Dramen Theodor Körners zur Aufführung und die von demselben Geiste erfüllten eigenen Stücke „Deutsche Treue„ und „Heinrich der Löwe". Eine dieser Vorstellungen wurde, wie der Theaterzettel sagt, „zum Besten der bei Leipzig verwundeten deutschen Krieger" veranstaltet. Der 4. August des folgenden Jahres (1814) bringt eine „allegorische Friedensfeier", gedichtet von Aug. Klingemann; es erscheinen zwei Ballette auf dem Repertoire mit dem Titel: „Die Schlacht bei Leipzig" und „Napoleons Entthronung". Dem Geiste der Zeit entsprechen auch die in demselben Jahre ins Werk gesetzten Erstaufführungen von Goethes „Egmont" und Schillers „Wallensteins Lager" [4].

Der Winter des Jahres 1814 brachte für die Pflege der dramatischen Kunst in Braunschweig insofern einen bedeutsamen Umschwung, als die Theatergesellschaft von Sophie Walther und August Klingemann von diesem Zeitpunkte an ihren dauernden

---

[1]) K. u. N. II, S. 490.

[2]) „Braunschweiger Magazin" vom 8. April 1818.

[3]) K. u. N. II, S. 490.

[4]) Theaterzettel vom 11. und 28. August, 16. September und 27. Dezember 1814.

Aufenthalt in der Welfenstadt nahm, und diese von nun an ihre stabile Bühne besitzt[1]). Jetzt tritt auch das Wirken Klingemanns in der Leitung des Theaters mit besonderer Deutlichkeit hervor, und gleich der Anfang des Jahres 1815 verzeichnet eine seiner verdienstvollsten dramaturgischen Thaten, nämlich seine:

Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Hamlet, welche nach äußerst erfolgreicher Aufführung in demselben Jahre bei Brockhaus in Leipzig auch im Druck erschien[2]). Diese Bearbeitung nimmt in der Bühnengeschichte des gigantischen Werkes insofern eine ganz hervorragende Stelle ein, als sie der zur Zeit allgemein üblichen Heufeld-Schröderschen Einrichtung eine andere an die Seite oder vielmehr entgegenstellte, die das Original nach Möglichkeit wieder herzustellen suchte[3]). Der große Hamburger Dramaturg hatte freilich das Drama der deutschen Bühne zugänglich gemacht, aber dem Geiste seiner Zeit entgegenkommend es in einer Weise zugeschnitten, die uns kaum mehr verständlich ist. In dieser Fassung des Dramas blieb Hamlet am Leben und trat die Regierung an; der Gebet-Monolog des Königs war vor die Schauspielszene gelegt, obwohl doch gerade diese den Sünder an den Betstuhl treibt[4]); das Begräbnis der Ophelia im V. Akt fehlte, ebenso die erste Schauspielerszene und das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes[5]), von anderen Änderungen ganz zu schweigen.

Die Klingemannsche Fassung des Dramas nun ist in erster Linie vor der Schröderschen dadurch ausgezeichnet, daß sie in den genannten Hauptmomenten dem Dichter wieder zu seinem Recht verhilft: Der tragische Ausgang ist wieder hergestellt, der Gebet-

---

[1]) Glaser A., Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Braunschweig 1861, S. 83.

[2]) Shakespeares Hamlet. Nach Goethes Andeutungen im Wilhelm Meister für die Bühne bearbeitet von Dr. Aug. Klingemann. Leipzig 1815.

[3]) R. Genée führt zwar in seiner „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland" (Leipzig 1870) S. 302 ff. zwei vor der Klingemann'schen Bearbeitung erschienenen in derselben Tendenz unternommenen Versuche an. Aus der Thatsache aber, daß ein so erfahrener Theaterpraktiker wie Klingemann von diesen gar keine Kenntnis hatte — was aus der Vorrede zu seiner eigenen Einrichtung hervorgeht — ist erwiesen, daß sie eine weiterwirkende Bedeutung wenigstens nicht erlangt hatten.

[4]) Litzmann B., Friedr. Ludw. Schröder, Hamburg und Leipzig 1894. Bd. 2, S. 205. [5]) Genée, a. a. O. S. 289.

monolog an die Stelle gesetzt, die er im Original hat, und die angeführten von Schröder gestrichenen Szenen sind wieder aufgenommen. Daß der Dramaturg auch die vielen, von Schröder eingeschalteten Sätze ignorierte, die zur „Motivierung" des Hamlet, wie dieser ihn sich zurecht gemacht hatte, dienen sollten[1]), ist selbstverständlich.

Statt der Wieland'schen Prosaübersetzung, die Schröder seiner Bearbeitung zu Grunde gelegt hatte[2]), übernahm der Braunschweiger Dramaturg die inzwischen erschienene metrische Übertragung von A. W. von Schlegel. Er ließ dieselbe im allgemeinen unverändert, nur die langen Prosapartieen im letzten Akt, die auch im Original sich in dieser Form finden, wandelte er in Verse um. So giebt er die bekannten Worte Hamlets, die in dem Satze gipfeln „Bereit sein ist alles", folgendermaßen wieder.

Hamlet:

„Nicht so, ich trotze allen Warnungsstimmen:
Die Vorsicht waltet über'm Fall des Sperlings,
Und was geschehen soll, muß sich vollenden;
Geschieht es jetzt, braucht es der Zukunft nicht,
Solls einst geschehen, wird sich's nicht jetzt begeben.
Nur in Bereitschaft müssen wir uns halten;
Die Welt regieren dunkele Gewalten;
Da niemand das, wovon er scheidet, kennt,
Was kommt drauf an, ob man sich früher trennt!"

Andererseits aber lehnte sich Klingemann in einigen Punkten an seinen Vorgänger an. Zunächst in der Teilung des ersten Aktes in zwei, so daß also bei ihm wie bei Schröder die Tragödie 6 Akte erhält. Ebenso folgte er ihm darin, daß er die Anfangsszenen des dritten Aktes (Polonius, Reinhold und Ophelia) strich und von den Nebenpersonen Voltimand und Cornelius eliminierte.

Das Interessanteste an der Klingemannschen Hamlet-Bearbeitung sind die Änderungen, die er unabhängig von Schröder an der Komposition des Stückes vornahm. Sie entsprechen nämlich genau den Andeutungen, die Goethe im Wilhelm Meister über das Shakespearesche Drama macht[3]). Der Dichter läßt hier be-

[1]) Litzmann, a. a. O. II, S. 208. [2]) Genée, a. a. O. S. 289.
[3]) Weimarer Ausgabe Bd. 22, S. 158 ff.

kanntlich seinen Helden es tadeln, daß durch die vielen „zerstreuten und zerstreuenden“ Motive im äußern Gang der Handlung die Einheit des Stückes auf das empfindlichste geschädigt würde. „Zu diesen äußern Verhältnissen“, erklärt er, „zähle ich die Unruhen in Norwegen, den Krieg mit dem jungen Fortinbras, die Gesandtschaft an den alten Oheim, den geschlichteten Zwist, den Zug des jungen Fortinbras nach Polen, und seine Rückkehr am Ende. Ingleichen die Rückkehr des Horatio von Wittenberg, die Lust Hamlets, dahin zu gehen, die Reise des Laertes nach Frankreich, seine Rückkunft, die Verschickung Hamlets nach England, seine Gefangenschaft beim Seeräuber, den Tod der beiden Hofleute auf den Uriasbrief.“ Aber, entwickelt Wilhelm Meister-Goethe im folgenden weiter, es sei nicht schwer, allen diesen verwirrenden Motiven ein einziges zu substituieren, und zwar sei es eines der genannten selbst, das in richtiger Verwendung alle übrigen unnötig mache, nämlich die Unruhen in Norwegen.

Wie nach diesem Gesichtspunkte zu verfahren sei, setzt Goethe in den folgenden Ausführungen auseinander, die wir, da sie Klingemann das Programm für sein Verfahren gaben, im Wortlaut folgen lassen müssen:

„Nach dem Tode des alten Fortinbras werden die erst eroberten Norweger unruhig. Der dortige Statthalter schickt seinen Sohn Horatio, einen alten Schulfreund Hamlets, der aber an Tapferkeit und Lebensklugheit allen anderen vorgelaufen ist, nach Dänemark, auf die Ausrüstung der Flotte zu dringen, welche unter dem neuen, der Schwelgerei ergebenen König nur saumselig von Statten geht. Horatio kennt den alten König, denn er hat seinen letzten Schlachten beigewohnt, hat bei ihm in Gunst gestanden, und die erste Geisterszene wird dadurch nicht verlieren. Der neue König giebt sodann dem Horatio Audienz und schickt den Laertes nach Norwegen mit der Nachricht, daß die Flotte bald anlanden werde, indes Horatio den Auftrag erhält, die Rüstung derselben zu beschleunigen; dagegen will die Mutter nicht einwilligen, daß Hamlet, wie er wünschte, mit Horatio zur See gehe.

Außer den zwei einzigen fernen Bildern, Norwegen und der Flotte, braucht der Zuschauer sich nun nichts zu denken; das übrige sieht er alles, das übrige geht alles vor, anstatt daß sonst seine Einbildungskraft in der ganzen Welt herumgejagt wurde. Auch das übrige läßt sich nun leicht zusammenhalten: Wenn

Hamlet dem Horatio die Missethat seines Stiefvaters entdeckt, so rät ihm dieser, mit nach Norwegen zu gehen, sich der Armee zu versichern, und mit gewaffneter Hand zurückzukehren. Da Hamlet dem König und der Königin zu gefährlich wird, haben sie kein näheres Mittel, ihn los zu werden, als ihn nach der Flotte zu schicken, und ihm Rosenkranz und Güldenstern zu Beobachtern mitzugeben; und da indes Laertes zurückkommt, soll dieser bis zum Meuchelmord erhitzte Jüngling ihm nachgeschickt werden. Die Flotte bleibt wegen ungünstigen Windes liegen; Hamlet kehrt nochmals zurück, seine Wanderung über den Kirchhof kann vielleicht glücklich motiviert werden; sein Zusammentreffen mit Laertes in Ophelias Grabe ist ein großer unentbehrlicher Moment. Hierauf mag der König bedenken, daß es besser sei, Hamlet auf der Stelle los zu werden; das Fest der Abreise, der scheinbaren Versöhnung mit Laerts wird nun feierlich begangen, wobei man Ritterspiele hält und auch Hamlet und Laerts fechten. Ohne die vier Leichen kann ich das Stück nicht schließen; es darf niemand übrig bleiben. Hamlet giebt, da nun das Wahlrecht des Volkes wieder eintritt, seine Stimme sterbend dem Horatio."

Diesem Plane Goethes folgend, traf nun Klingemann seine Änderungen, die teils in der Streichung einzelner Szenen, teils in Zudichtungen bestehen. Was er entfernen mußte, — wenn er den Vorschlag Goethes einmal zur Ausführung bringen wollte — erhellt von selbst, und eine Aufzählung der von ihm eliminierten Partien würde auf eine Wiederholung der Goethe'schen Andeutungen hinauslaufen. Interessanter ist es, seine Zudichtungen kennen zu lernen, die durch die vorgenommene Umgestaltung freilich notwendig gemacht waren, aber inmitten Shakespearescher Poesie sich höchst seltsam ausnehmen. Der Forderung Goethes z. B. „der Gang Hamlets auf den Kirchhof möge entsprechend motiviert werden", kommt Klingemann durch die Einschaltung folgenden Dialogs zwischen Hamlet und Horatio nach:

„Sechster Akt. Zweite Szene.

(Hamlet und Horatio treten in dem Vordergrunde auf. Erster Totengräber bei dem Grabe beschäftigt.)

Horatio:

Was wollt ihr an diesem traurigen Orte?

Hamlet:

Der Ort der Ruhe ist der freundlichste Aufenthalt, Horatio. Hier wird sie den ewigen Frieden finden, der mein böses Geschick den irdischen vernichtete. Drüben bereitet man die stille Schlafkammer des armen Mädchens.

Horatio:

Der Ort wird euch nur tiefsinniger machen, Prinz.

Hamlet:

O, nicht doch, ob ich mich gleich zu Betrachtungen gestimmt fühle. Der Hof ist heute zu zwei Abschiedsfesten eingeladen. Das erste will man hier an Opheliens Grabe mit falschem Kummer begehen und das zweite gleich darauf mit heuchlerischer Freude im Palaste zu meiner Abreise. In der That, dieser König hat einen trefflichen Ceremonienmeister im Solde, der das Süße mit dem Bittern zu würzen versteht".

Die Figur des Fortinbras, die, wie wir gesehen haben, von Goethe mit zu den „verwirrenden Momenten" des Dramas gezählt worden war, sollte auf dem Theater wegfallen, und der sterbende Hamlet den Dänen die Wahl des Horatio zum König empfehlen. Der Schluß der Tragödie war also umzuändern, und Klingemann erfüllt diese Aufgabe folgendermaßen:

„Hamlet:

Nur kurz ist noch die Zeit — hört mich — ihr Dänen:
Ihr seht ein Königshaus hier untergeh'n,
'S wird öde rings — das Szepter ist erledigt,
Das Recht der freien Wahl kehrt euch zurück;
Doch wenn euch Hamlets Wort je teuer war,
Wählt diesen hier (auf Horatio zeigend) zu eurem künftigen König!
Ich geb' ihm sterbend meine Fürstenstimme
Zur Folg' auf Dänemarks Thron.

Horatio:

O nimmer, Herr!

Hamlet:

Ihr alle habt mein sterbend Wort vernommen,
Du aber sei der Erbe meiner Ehre,
Erhalt' der Zukunft sie. — Der Rest ist Schweigen.
(Er stirbt.)

Mit den hierauf folgenden Worten des Horatio, der auch einen Teil der im Original enthaltenen Rede des Fortinbras übernimmt, schließt das Drama.

Eine Änderung, die der Dramaturg aus eigener Initiative vornahm, ist die, daß er das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes nicht als bloßes Ritterspiel erscheinen läßt, sondern als einen ernsten Zweikampf, der den zwischen beiden bestehenden Zwist zum Austrag bringen soll. Gleichfalls unabhängig von dem Goetheschen Plane legt Klingemann bei dem Begräbnis der Ophelia einen dreiteiligen Chor ein, der von den der Leiche folgenden Jünglingen und Mädchen während des Hinabsenkens des Sarges gesungen werden soll. Er lautet:

Chor der Mädchen:
Nimmer kehrst du zu uns wieder,
Mit dir sterben unsre Lieder,
Und der Hain ist öd und leer.

Chor der Jünglinge:
Tod streift ab die Lebensblüte,
Die noch schön am Morgen glühte,
Schaut das Abendrot nicht mehr!

Beide Chöre:
Doch was hier in Staub gesunken,
Strebt zum Lichte freudetrunken,
Prangt im ew'gen Sonnenschein.
Laßt uns still die Hülle decken,
Engel werden sie erwecken
Zum nie endenden Verein.

Daß endlich die szenischen Anordnungen in einer Bearbeitung, die ausschließlich dem praktischen Bedürfnis der Bühne dienen wollte, einen breiten Raum einnehmen, ist selbstverständlich; speziell den Dekorationsangaben hat Klingemann eine besondere Sorgfalt gewidmet.

Für ihre Zeit war diese Bühneneinrichtung des Hamlet zweifellos ein Verdienst. Der Bearbeitung Schröders gegenüber, die, wie ausgeführt wurde, beinahe einer Verstümmelung des Werkes gleich kam, ist der Fortschritt der Klingemannschen unleugbar. Die moderne Auffassung freilich wird auch in seinem Verfahren noch immer eine Gewaltthätigkeit sehen, ungeachtet, daß er

den Intentionen eines dem britischen Dramatiker kongenialen Geistes gefolgt ist. Heutzutage ist eine solche Einrichtuug eines Litteraturwerkes auf der Bühne unmöglich. Klingemann selbst spricht einmal von einem gewissen Regisseur-Typus, für den er die mehr bezeichnende als geschmackvolle Benennung „Streichlump“ gebraucht. Diese Spezies ist seitdem zwar ganz und gar nicht ausgestorben, aber es wird keiner mehr wagen, solche Eingriffe in den Organismus einer Dichtung zu machen, und gar noch, wie der Braunschweiger Bühnenleiter gethan, eigene Zudichtungen hineinzukeilen[1]). Auch von Klingemann und seiner Zeit gilt noch, wenn auch in geringerem Maße, was Litzmann (a. a. O. II. 207) ausführt, um die Stellung Schröders zu dem Shakespeareschen Drama verständlich zu machen, daß nämlich „der unbedingte Respekt vor der Unantastbarkeit einer Dichtung als Ganzes“ ein spezifisch modernes Gefühl ist, welches Schröder ziemlich fremd war. Wir sehen, daß es auch in Goethe, wenigstens als er den „Wilhelm Meister“ schuf, und in Klingemann zur Zeit seiner Hamletbearbeitung noch nicht besonders lebendig gewesen ist.

Weitere Thätigkeit Klingemanns bei der Waltherschen Gesellschaft.

Kehren wir zu dem sonstigen Wirken des Dramaturgen in der uns beschäftigenden Zeit zurück, so sehen wir ihn noch in demselben Jahre in eine zweite, mehr persönliche Beziehung zu Goethe treten, die jedoch wenig vom Glück begleitet war. Er wandte sich nämlich an ihn mit der Bitte um Übersendung des für die Bühne eingerichteten „Götz“, da seine Frau das Schauspiel zu ihrem Benefiz geben wolle[2]). Das Antwortschreiben, das er erhielt, ist nicht mehr vorhanden, wohl aber das Billet, das Goethe zwischen dem 13. und 22. Februar 1815 in dieser Angelegenheit seinem Sekretär in die Feder diktierte. Es lautet: „Herrn Klingemann wäre zu antworten, daß ich eben im Begriffe sey, bei einer bevor-

---

[1]) Uneingeschränkt gilt dies natürlich auch heute nur von den stehenden Theatern. Bei Wanderbühnen, die ja in mehr als einer Beziehung rudimentäre Bestandteile aufweisen, wird noch jetzt in „Bearbeitungen“ von Dramen Tag für Tag das Unglaubliche Ereignis. Mir persönlich erzählte z. B. einmal ein solcher „Regisseur“ mit Stolz, daß er bei einem eingetretenen Notstande Schillers „Räuber“ in der Weise „eingerichtet“ habe, daß die — Amalie entbehrlich gewesen sei.

[2]) Schmidt, F. L., a. a. O. II, S. 159.

stehenden Aufführung des „Götz von Berlichingen" wegen der Länge des Stückes neue Vorkehrungen zu treffen und deshalb anstehe, das Mſct. wie es gegenwärtig sey, weiter zu communicieren"[1]). Der Bescheid war also ablehnend, und dies hatte zur Folge, daß das Goethesche Erstlings-Drama in Braunschweig erst 8 Jahre später, im Jahre 1823, in der Epoche des Nationaltheaters zur Aufführung gelangte.

Was im allgemeinen das Repertoire in dieser ersten Periode von Klingemanns dramaturgischer Wirksamkeit anbetrifft, so ist allerdings zu konstatieren, daß mit seinem Eintritt in die Direktion der Spielplan der Waltherschen Gesellschaft auf ein künstlerisch höheres Niveau gelangt. Das ernste Drama findet eine bessere Pflege, die Stücke dieser Gattung werden mit großer Sorgfalt einstudiert und, was für die damalige Zeit ganz und gar nicht die Regel und für Braunschweig durchaus neu war, zum Teil mit einer kostspieligen Ausstattung gegeben. Letzterer Umstand hing mit Klingemanns Inszenierungsprinzipien zusammen, die im zweiten Hauptteil der Arbeit ihre Darstellung im Zusammenhang finden werden, aber es sei schon darauf hingewiesen, daß die Bethätigung derselben schon in dieser Zeit zu erkennen ist, und die später zu erwähnenden praktischen Beispiele zum Teil hierher zurückgreifen. Jedoch konnten die Bestrebungen des Bühnenleiters zu jener Zeit über Ansätze nicht hinauskommen. Wir wissen, daß er die Direktion nicht selbständig führte, sondern in Gemeinschaft mit Sophie Walther. Aber auch wenn er freie Hand gehabt hätte, wäre es doch unmöglich gewesen, die Bühne bei der ökonomischen Lage, in der sie sich befand, nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu leiten. Abgesehen von einer einzigen Subvention, die darin bestand, daß die herzogliche Regierung das Orchester für die Opernaufführungen stellte[2]), mußte das Theater durch sich selbst seine Existenz behaupten, und dies bedeutete, daß es in erster Linie dem Publikum als Vergnügungsstätte zu dienen genötigt war. Im „Braunschweiger Magazin" vom 9. April 1815 giebt Klingemann selbst[3]) eine sehr offenherzige Darstellung dieses ganzen

---

[1]) Goethe-Jahrbuch Bd. VI, S. 142/143.

[2]) Z. f. d. e. W. Bd. 16, Nr. 120.

[3]) Klingemann A., Einige Bemerkungen über die deutsche Bühne im allgemeinen und über die hier in Braunschweig neu begründete insbesondere. (Braunschweiger Magazin Jahrg. 1815, Nr. 47.)

Verhältnisses, wie es sich noch im dritten Jahre seiner Zugehörigkeit zur Bühne darstellte. Er spricht von dem zur Zeit noch „primitiven Zustand“ des Braunschweiger Theaters und fordert das Publikum auf, durch regere Anteilnahme bei der Abstellung der vorhandenen Mängel mitzuwirken. Bis jetzt, sagt er, sei ein harmonisches Zusammenspiel nicht zu erzielen gewesen, weil einem solchen „die Unfähigkeit und Unachtsamkeit der neben- und untergeordneten Schauspieler“ im Wege stehe. Um diese Stellen im Personal besser zu besetzen, fehle es aber an den nötigen Mitteln. Weiterhin beklagt er auch das schlechte Statistenwesen, das im Stand sei, die besteinstudierte Aufführung „plötzlich in eine Travestie zu verwandeln“. Als günstiges Moment aber in der fortgeschrittenen Entwickelung der Bühne konstatiert Klingemann, daß die Neigung des Publikums zu dem feinen Lustspiel im Steigen begriffen sei und die Leitung der Bühne es sich daher angelegen sein lasse, dieses Genre eifrig zu pflegen. Sie werde gern und willig die „Spektakelstücke und rohen Produkte“, die bisher die Kasse nicht hätte entbehren können, von dem Repertoire zu verdrängen suchen. Was der Bühnenleiter unter dem „feinen Lustspiel“ verstand, sind die Stücke von Kotzebue, Heinrich Beck, Johanna von Weißenthurn u. a., die allerdings sehr häufig auf dem Spielplan vertreten sind[1]).

Dieser eigene Bericht Klingemanns zeigt, daß er in der geschäftlichen Verbindung mit Sophie Walther keine großen dramaturgischen Unternehmungen im eigentlichen Sinne des Wortes ins Werk setzte und daß die Möglichkeit hierzu auch nicht vorhanden war. Dagegen sind seine Bestrebungen und Organisationen im inneren Betrieb der Bühne, die dieser Zeit angehören, bemerkenswert. Schröder und Goethe folgend, führte er zunächst eine strenge

---

[1]) Unter den „rohen Produkten“, um Klingemanns Ausdruck zu gebrauchen, ragte um diese Zeit eine Gesangsposse von Hensler und Kauer „Das Donauweibchen“, I. u. II. Teil, hervor, dessen beispiellose Beliebtheit von den zeitgenössischen Kritikern oft als Exempel des herrschenden schlechten Geschmacks erwähnt wird. Klingemann aber war weit entfernt davon, dieses Opus von dem Repertoire zu verdrängen. Es begleitet ihn vielmehr durch die 16 Jahre seiner Bühnenpraxis, da es sich stets von neuem als ein Kassenmagnet von ungeschwächter Anziehungskraft erwies. Für einen künftigen Historiker des Niedrig-Komischen auf dem Theater dürfte die Posse ein dankbares Objekt der Untersuchung sein.

Disziplin und Ordnung an dem Theater ein[1]), und gerade in dem Zustande, in dem der vorige Prinzipal die Gesellschaft hinterlassen hatte, war für diese nichts heilsamer, als daß ein früherer Registrator, der in gewisser Beziehung stets ein solcher geblieben ist — er gesteht dies einmal selbst zu[2]) — an ihre Spitze trat. Aber Klingemann ließ es sich auch angelegen sein, die geistige Bildung der Bühnenangehörigen auf ein höheres Niveau zu bringen und schuf in dieser Hinsicht im Jahre 1816 ein Institut, dem er den Namen „Kunstschule für Schauspieler" beilegte[3]). Diese Organisation bezweckte nicht etwa die Ausbildung junger Leute zu Bühnenkünstlern, sondern lediglich die Weiterbildung der bei der Braunschweiger Bühne angestellten Künstler. Der Hauptlehrer war der Dramaturg natürlich selbst, der an bestimmten Tagen seine Mitglieder versammelte, um ihnen Vorträge über ihre Kunst und andere für ihren Beruf in Betracht kommende Gegenstände zu halten[4]). Daneben erwirkte er, daß das herzogliche Museum den Angehörigen der Bühne geöffnet wurde und daß zwei sachverständige Leute, ein Hofrat Emperius, der Direktor des Instituts, und ein Inspektor Weitsch denselben Belehrung über die Kunstschätze zu teil werden ließen. Weiterhin unterrichtete der am Collegium Carolinum in Braunschweig angestellte Lehrer der Gymnastik die Schauspieler im Fechten, und es wurde endlich auch zur Unterweisung in der Tanzkunst eine entsprechende Persönlichkeit herangezogen[5]).

---

1) Devrient, Ed., „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" Bd. III, S. 332.

2) „K. u. N." II, S. 2. — Seiner äußeren Erscheinung nach soll Klingemann den Eindruck eines Braunschweiger Kleinbürgers gemacht haben. (Costenoble, K. J., Aus dem alten Burgtheater. Leipzig 1833, S. 284.)

3) Z. f. d. e. W. Bd. 16, Nr. 120.

4) Diesem Umstande verdanken seine im Jahre 1818 erschienenen „Vorlesungen für Schauspieler" ihr Entstehen. Leider ist dieses Buch vergriffen, und ich habe es trotz aller Bemühung von keiner Seite her erlangen können. Über seinen Inhalt orientiert jedoch einigermaßen die Einleitung, die Klingemann vor Erscheinen der Schrift in der Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816, Nr. 97 und 98 abdrucken ließ, und aus der hervorgeht, daß neben der Schauspielkunst hauptsächlich Poesie, Malerei, Plastik und Musik Gegenstände der Erörterung in diesem Buche und in seinen mündlichen Vorträgen waren. — Über ein ähnliches Institut bei der Schönemannschen Gesellschaft: Devrient H., J. F. Schönemann S. 206 ff. (Theatergeschichtl. Forschungen Nr. XI.)

5) s. S. 16, Anm. 2.

Hatte die Stadt Braunschweig Klingemann schon den Besitz einer stehenden Bühne zu verdanken, so sollte sie bald durch ihn noch eine weitere Förderung ihres Kunstlebens erfahren. Im Jahre 1817 nämlich gelang es Klingemann, aus der Mitte des Publikums einen Theater-Aktienverein zu begründen, der sich die Aufgabe stellte, die Bühne in ein nach dem Muster anderer Städte zu errichtendes Nationaltheater umzuwandeln[1]). Schon im nächsten Frühjahr waren die nötigen Kapitalien zusammengebracht und das Unternehmen gesichert, zumal als auch die herzogliche Regierung demselben hervorragende Vergünstigungen zu teil werden ließ. Letztere, die, wie wir wisseu, schon das Privatinstitut durch Stellung des Orchesters unterstützt hatte, gewährte der neu zu errichtenden Bühne zunächst einen jährlichen baren Zuschuß, dann eine Unterstützung für den Fall, daß unvorhergesehene Umstände (Landestrauer ꝛc.) eine zeitweilige Schließung der Bühne veranlassen sollten, endlich versprach sie eine „demnächstige Vergütung" für die zum größten Teil neu zu beschaffenden Dekorationen, Garderobe, Maschinerien, Musikalien u. s. w.[2]). Dieser letzte Passus in dem Reskript hing mit dem Plane zusammen, bei dem Regierungsantritt des zur Zeit noch minderjährigen Herzogs Karl die Bühne vollends in ein Hoftheater umzuwandeln, und man sah das im Entstehen begriffene National-Theater als eine Vorstufe zu diesem Ziel an[3]). Das neue Theater wurde zwar, wie erwähnt, auf Aktien gegründet, dennoch aber sollte es kein Geschäfts-Unternehmen im eigentlichen Sinne des Wortes sein. Nach den Satzungen des Verbandes, der sich aus den verschiedensten Kreisen Braunschweigs zusammensetzte[4]), war ein finanzieller Gewinn in keiner Weise beabsichtigt, sondern alle sich etwa ergebenden Überschüsse sollten wieder zur Verbesserung des Instituts verwandt werden[5]). Insbesondere wurde die Gründung eines Pensionsfonds zum Vorteil der Bühnenangestellten beschlossen[6]).

---

[1]) Haake, Aug., „Theatermemoiren" Mainz 1866, S. 217. Glaser a. a. O. S. 90.

[2]) Klingemann, Aug., „Über die Errichtung einer stehenden Nationalbühne in Braunschweig. (Braunschweiger Magazin 10. Januar 1818.)

[3]) Klingemann, Aug., „Einige Worte über das Hoftheater in Braunschweig". (Mitternachtsblatt für gebildete Stände. Braunschweig, Jahrg. 1827, Nr. 73). [4]) Haake, A., a. a. O. S. 218. [5]) s. Anm. 2.

[6]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1817 Nr. 187.

Daß Klingemann trotz der schwierigen Position, in der er sich bisher befunden hatte, eine hervorragende Achtung als Dramaturg genoß, beweist die Thatsache, daß er der neuen Bühne als artistischer Leiter mit unumschränkter Autorität vorgesetzt wurde. In finanzieller Hinsicht freilich sollte er einer Verwaltungskommission des Aktienvereins verantwortlich sein [1]). Schon im Herbst des Jahres 1817, als die Vorarbeiten für die neue Organisation begannen, war er von dem bisherigen Unternehmen zurückgetreten, und es ist nicht uninteressant, daß in weiteren Kreisen, die den wahren Grund seines Rücktritts von der Bühne noch nicht wissen konnten, diese Thatsache mit dem — „Hund des Aubry" in Verbindung gebracht wurde, der allerdings um diese Zeit und während einer zeitweiligen Abwesenheit Klingemanns auf dem Braunschweiger Theater erschienen war [2]).

Bei der Zusammenstellung des Personals für die neue Bühne übernahm Klingemann nur einige wenige Mitglieder aus dem bisherigen Verhältnis, da die meisten von ihnen für ein Institut großen Stils, als welches das Nationaltheater gedacht war, dem Grade ihrer Künstlerschaft nach nicht paßten [3]). Die Hauptengagements schloß er vielmehr auf einer Reise ab, die er in Begleitung des Musikdirektors Wiedebein, der schon bisher die Oper geleitet hatte, unternahm. Die bedeutendsten deutschen Theater wurden besucht und Mitglieder der Bühnen von Hamburg, Leipzig, Stuttgart 2c. für das neue Unternehmen gewonnen [4]). Auch zu dem Zwecke, das Repertoire des neuen Theaters so interessant wie möglich zu gestalten, traf Klingemann schon frühzeitig Vorbereitungen. In der Bekanntmachung an das Publikum betreffs der Umgestaltung des Theaters erwähnt er unter anderem, daß „mit den ersten dramatischen Dichtern der Gegenwart" Vereinbarungen getroffen seien, nach denen diese ihre neuen Arbeiten jedesmal schon im Manuskript der Braunschweiger Bühne übergeben würden. Mit Namen nennt er von ihnen, bezeichnend für den Zustand der dramatischen Litteratur in dem zweiten Jahr-

---

[1]) s. S. 19, Anm. 2. [2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1817, Nr. 160.

[3]) s. S. 19, Anm. 6.

[4]) Die Darstellung dieser Reise bildet den Inhalt des ersten Bandes von „Kunst und Natur", und die eingehenden Schilderungen, die Klingemann hier von den deutschen Bühnenverhältnissen jener Zeit giebt, werden das Buch für den Theaterhistoriker stets wertvoll machen.

zehnt des vorigen Jahrhunderts, nur Kotzebue, Müllner und West (Schreivogel)[1].

Ende März 1818 gab die Gesellschaft der Mad. Walther ihre letzte Vorstellung in Braunschweig und nahm ihr früheres Wandertum wieder auf, indem sie für die Folge die Städte Halle, Merseburg, Naumburg und Lauchstädt abwechselnd besuchte[2]). Im Theatergebäude zu Braunschweig begannen nun die äußeren Vorbereitungen zum Eintritt der Bühne in eine neue Phase. Ein Neubau des inneren Hauses wurde vorgenommen und Dekoration und Garderobe erfuhren eine ansehnliche Bereicherung[3]). Die neuen Dekorationen fertigte der Theatermaler Friedrich Beuther an, der von Weimar kam, wo er unter Goethes Direktion lange Jahre gewirkt hatte[4]). Der Künstler, dem Goethe in seinen „Tag- und Jahresheften" eine ehrenvolle Erwähnung zu teil werden läßt[5]), war gleichzeitig mit seinem großen Chef im Jahre 1817 von der Weimarer Bühne geschieden; daher gelang es Klingemann, ihn, der seiner Zeit zu den bedeutendsten Vertretern seiner eigenartigen Kunst gehörte, für das Braunschweiger Nationaltheater zu gewinnen[6]). Auch ein neuer Hauptvorhang wurde hergestellt, denn der alte, auf dem über der guten Stadt Braunschweig der ganze Olymp zu schauen war, schien nach den Worten des Direktors

---

[1]) s. S. 19 Anm. 2. Ein ganz analoger Fall ist in jüngster Zeit allenthalben erörtert worden. Wie vor 80 Jahren der Braunschweiger Theaterdirektor mit Kotzebue, Müllner und West, so hat im Jahre 1899 der Leiter des neuen Theaters in Hamburg, Alfred v. Berger, mit Sudermann, Schnitzler und Hauptmann Verträge in betreff ihrer in Zukunft herauskommenden Stücke geschlossen.

[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818, Nr. 56.

[3]) Haake, a. a. O. S. 217.

[4]) Gothardi W. G., „Weimarer Theaterbilder zu Goethes Zeit". Jena und Leipzig 1865, Bd. 2 S. 11.

[5]) „Ganz zur rechten Zeit gewannen wir an dem Dekorateur Beuther einen vortrefflichen, in der Schule von Fuentes gebildeten Künstler, der durch perspektivische Mittel unsere kleinen Räume ins Grenzenlose zu erweitern, durch charakteristische Architektur zu vermannigfaltigen und durch Geschmack und Zierlichkeit höchst angenehm zu machen wußte; jede Art von Stil unterwarf er seiner perspektivischen Fertigkeit, studierte auf der Weimarschen Bibliothek die antike sowie die altdeutsche Bauart, und gab den sie fordernden Stücken dadurch neues Ansehen und eigentümlichen Glanz."

[6]) s. S. 19, Anm. 2.

„für eine aufgeklärte und solche Wunder in Zweifel ziehende Zeit nicht mehr passend“[1]).

In dieser Zeit der Umgestaltung der Bühne in ein Nationaltheater trug sich Klingemann auch mit einem Plane, der nicht nur das seiner Leitung unterstehende Institut betraf, sondern eine Reform des gesamten deutschen Theaterwesens nach einer gewissen Seite hin bezweckte. Im März des Jahres 1818 erließ er nämlich eine „Anzeige an sämtliche deutsche Bühnen“, die in der „Zeitung für die elegante Welt“ Jahrg. 18, Nr. 39 zum Abdruck gelangte.

Der Braunschweiger Theaterleiter macht hier bekannt, daß bei der neu gegründeten Bühne jeder Fall eines Kontraktbruches auf gesetzlichem Wege verfolgt und ebenso kein Mitglied an derselben angestellt werden würde, das sich in einem anderen Engagement dieses Vergehens schuldig gemacht habe. Klingemann fordert sämtliche Bühnen-Leiter in Deutschland auf, ein gleiches Verfahren zu beobachten und empfiehlt schließlich, wie der Bericht wörtlich sagt, „einen festen Verein aller Theaterdirektoren, welcher eigentlich schon an sich in dem Recht und der Ehre begründet ist“, um „diesem die deutsche Bühne schädigenden Unwesen ein Ziel zu setzen“.

Wir sehen hier die erste Anregung zu einem in unserer Zeit wirkenden und bedeutsamen Faktor in dem deutschen Bühnenwesen, dem „Deutschen Bühnenverein“, dessen Tendenz bekanntlich der gegenseitige Schutz der Bühnenleiter gegen Kontraktbruch der Mitglieder ist. Ed. Devrient, der im 5. Band seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (S. 305 ff.) die Genesis der in Rede stehenden Institution behandelt, schreibt die Priorität des Gedankens dem bekannten Theaterleiter Ed. von Küstner zu, der im Jahre 1829 an sämtliche Berufsgenossen eine Aufforderung in diesem Sinne erlassen habe, die jedoch von keinem Erfolg begleitet gewesen sei. Daß diese Angabe des Theaterhistorikers der Richtigstellung bedarf, ist im vorhergehenden erwiesen; sie hat aber für unseren Zusammenhang insofern auch einen positiven Wert, als sie es zur vollen Gewißheit macht, daß die ein Jahrzehnt vor Küstner ergangene Anregung Klingemanns vollends ohne praktisches Ergebnis geblieben ist. Und zwar muß man dieselben

[1]) s. S. 19, Anm. 2.

Gründe, die Devrient für das Scheitern des Küstnerschen Planes angiebt, auch für die Erfolglosigkeit der Anregung Klingemanns heranziehen: eine solche Verbindung der Theaterdirektoren konnte nur auf einem Zustande gleichen Rechtsschutzes in Deutschland basieren, der seinerseits wieder die politische Einheit unseres Vaterlandes zur notwendigen Voraussetzung hatte.

II.

Das Braunschweiger Nationaltheater (1818—1826).

Nach einer Pause von 2 Monaten, die die Vorbereitungen in Anspruch genommen hatten, wurde das Nationaltheater am 23. Mai 1818 eröffnet[1]). Zufällige Umstände hatten die Darstellung der ursprünglich als erste Vorstellung ausersehenen „Emilia Galotti" verhindert[2]), und so ging an deren Stelle nach einem von Klingemann gedichteten und von seiner Frau gesprochenen Prologe Schillers „Braut von Messina" über die Bühne. Das Haus nahm die Darstellung mit Enthusiasmus auf und überschüttete die Mitwirkenden insbesondere die Gattin des Direktors, welche die Rolle der Beatrice vertrat, mit Beifall. Auch das äußere Arrangement, dem sich Klingemann selbst gewidmet hatte, imponierte in hohem Maße[3]). Über die Wirkung des Chors läßt sich der Rezensent der „Zeitung für die elegante Welt" (Jahrg. 1818, Nr. 122) folgendermaßen aus: „Der Chor war ein großes, fest dastehendes Ganzes, und wie vom Haupte bis zur Fußsohle ein Ritter dem andern in jeder Chorreihe glich, so griff auch Wort kräftig in Wort und *eine* Stimme ertönte aus aller Munde." Der nächste Tag brachte die erste Opernaufführung des neuen Theaters, den vor kurzem herausgekommenen „*Tankred*" von Rossini, dem Komponisten, der sich in jener Zeit der ganz besonderen Sympathie des Publikums erfreute; so konnte denn auch dieses Werk innerhalb kurzer Zeit 5 mal wiederholt werden[4]). Auch die folgenden Schauspieldarstellungen (u. a. „Emilia Galotti" Müllners „Schuld" und Grillparzers „Ahnfrau" als Novität)

---

[1]) Haake, a. a. O. 218. [2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 22.
[3]) s. Anm. 1. [4]) Theaterzettel.
[5]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 132

erzielten außerordentlichen Erfolg, und die Zeitungsberichte rühmen in diesen Vorstellungen „das Zusammenstimmen aller Teile zu einem edlen und würdigen Ganzen“[5]). Aber diese Harmonie war mehr äußerlicher Natur und ein Effekt der energischen Regieführung Klingemanns. In Wahrheit waren sehr heterogene Elemente im Personal vertreten, und ganz besonders machte sich die schroffe Divergenz der pathetisch-rhetorischen und der realistischen Spielweise fühlbar, da Vertreter beider Richtungen nebeneinander auf der Bühne standen[1]). Um also wirklich die Aufführungen auf einen Ton stimmen zu können, mußte Klingemann Veränderungen in dem Mitgliederbestand vornehmen, und erst als diese in entsprechender Weise erfolgt waren, im Theaterjahr 1819/20[2]), konnte er seine dramaturgischen Pläne recht eigentlich zur Ausführung bringen.

Repertoire.

Wenn wir die Bestrebungen Klingemanns zunächst unter dem Gesichtspunkte des Repertoires der von ihm geleiteten Bühne betrachten, so dürfte es angebracht sein, hierbei von den prinzipiellen Forderungen auszugehen, die er in dieser Hinsicht aufgestellt hat. Schon ein Jahrzehnt nämlich vor seinem eigenen praktischen Eingreifen in eine Bühnenleitung beschäftigte ihn die Frage, nach welchen Grundsätzen eine Theaterdirektion, die sich höhere künstlerische Ziele gesteckt habe, den Spielplan gestalten müsse, und er widmete der Behandlung dieses Themas die Schrift: „Welche Grundsätze müssen einen Theaterdirektor bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten?“ (Braunschweig 1802).

Klingemann beginnt seine Erörterungen mit einer Polemik gegen die in der vorhergehenden Zeit vielfach erhobene und bekanntlich auch noch von Schiller vertretene Forderung, daß die Bühne eine „moralische Anstalt“ sein solle. Angenommen zunächst, entgegnet Klingemann, dieses Gebot sei berechtigt, so würde das für das Theater bedeuten, daß es nur sog. „moralische“ Stücke zur Aufführung bringen dürfe. Wo aber sind solche? Die Allgemeinheit wird auf Iffland hinweisen und daran erinnern, daß dessen Schauspiele alle eine moralische Tendenz vertreten.

---

[1]) Näheres hierüber s. S. 73 u. ff.

[2]) Haake, a. a. O. S. 227.

Ganz recht, sagt Klingemann, nur haben die verschiedenen Stücke dieses Dichters auch verschiedene moralische Tendenzen. Was in dem einen mit einer strengen Rüge belegt ist, wird in dem anderen aus dem veränderten Zusammenhang heraus mit Leichtfertigkeit und Frivolität behandelt und erscheint somit erlaubt oder doch wenigstens entschuldbar. Was von Iffland gilt, gilt auch von allen anderen Bühnendichtern unserer Zeit. Die moralischen Ideen in ihren Stücken durchqueren und durchkreuzen sich, d. h. sie heben sich gegenseitig auf. Zieht man dazu noch, führt Klingemann weiter aus, die große Anzahl der Dramen in Betracht, die überhaupt keiner sittlichen Tendenz dienen, so erhellt, daß die Bühnenlitteratur, wie sie thatsächlich beschaffen ist, die an sie gestellte Forderung, das Theater zu einer Schule der Moral zu machen, schon gar nicht erfüllen kann[1]). Sie kann sie nicht erfüllen, es ist aber auch gar nicht ihre Aufgabe, sich etwa nach dieser Seite hin zu modifizieren und zu einer moralischen Dichtung in dem angedeuteten Sinne zu werden. Das Theater und seine Litteratur haben einzig und allein der schönen Kunst zu dienen, und deren Gebiet ist von dem der Moral scharf abgegrenzt. Im Anschluß an die Kantsche „Analytik des Schönen" weist nun der Dramaturg auf die trennenden Momente hin, die Kunst und Moral von einander scheiden. Letztere schließt Gesetz und Zweck als ihre Hauptelemente in sich. Die Kunst hingegen kennt weder das eine noch das andere, Gesetz nicht, weil Neigung und Pflicht ihr nicht getrennt erscheinen und reine Harmonie ihr Wesen ist. Zwecke schließt sie ganz und gar aus, denn die Wirkung, die sie anzustreben sucht, ist gerade das uninteressierte, von keiner Nebenabsicht begleitete Wohlgefallen: die reine Freude. Dient die Bühne also der Kunst, so dient sie schlechterdings nichts anderem als der Freude[2]).

Freude aber sucht auch das große Publikum im Theater. Daß freilich die Freude, die die Masse verlangt, und die reine Freude, die mit der Betrachtung der schönen Kunst verbunden ist, identische Dinge sind, wird niemand behaupten wollen. Aber es wird die Aufgabe einer künstlerisch geleiteten Bühne sein, hier anzuknüpfen und sich als Ideal vorzusetzen, das Amüsementsbedürfnis des Publikums in ein Verlangen nach der reinen Freude der Kunst

---

[1]) S. 3—11. [2]) S. 11—19.

umzuwandeln. Da es ein Ideal ist, wird dieses Ziel natürlich nie vollends erreicht werden, es soll aber dem Bühnenleiter die Richtschnur für sein Handeln geben und ganz speziell seine Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten[1]).

Die Zug- und Kassenstücke, ohne welche eine Bühne, die nicht sehr bedeutende Subventionen erhält, nun einmal nicht leben kann, müssen wohl oder übel auf dem Repertoire bleiben. Das absolut Schlechte freilich soll ausgeschlossen sein, und wenn es der Kasse noch so großen Vorteil brächte. Was den Alltagsbedarf an Stücken betrifft, so soll hier der Grundsatz der möglichst größten Mannigfaltigkeit gelten. „Nichts", sagt Klingemann (S. 40 ff.), „steht nämlich der Verbildung des Publikums mehr im Wege als Mannigfaltigkeit, weil sie es verhindert, daß der Blick auf bestimmten, wiederkehrenden Fehlern haften bleibt, und nichts befördert seine Ausbildung mehr, als eben diese Mannigfaltigkeit, weil sie es bewirkt, „daß das poetische Leben uns allseitig berühren kann". Denn auch von den minderwertigen Theaterdichtern, führt er im folgenden aus, giebt es kaum einen, der nicht irgend eine Seite aufwiese, die als ein wirklicher, künstlerischer Vorzug gelten kann. Wer möchte z. B. leugnen, daß Iffland über vortreffliche Lustspieleffekte verfügt und daß sich auch in Kotzebues Stücken Spuren von Genie zeigen? Da ist es nun die Aufgabe des Bühnenleiters von den Werken dieser Tageslieferanten gerade die auszusuchen, in denen sich solche künstlerische Vorzüge finden. Auf diese Weise tragen auch die dii minorum gentium dazu bei, ein künstlerisches Ganze zu bilden, „denn selbst die Koryphäen der Litteratur ins Auge gefaßt, wird ja auch nie durch den einzelnen die Poesie als solche repräsentiert, sondern dies geschieht durch die Gesammtheit aller Künstler."

Soweit die Äußerungen Klingemanns über die Werkeltagsarbeit der Bühne. Betrachten wir nun mit ihm die Seite ihrer Thätigkeit, mit der sie wirklich erst in den Dienst der wahren Kunst tritt, also die Pflege der wahrhaft poetischen Schöpfungen. Die im Eingang seiner Erörterungen schon geforderte Erziehung des Publikums zum Verständnis dieser Werke kann, wie er glaubt, zunächst dadurch angebahnt werden, daß bei der Darstellung solcher Dramen eine gewisse Stufenfolge beobachtet wird, insofern näm-

[1]) S. 20—33.

lich, als die leichter verständlichen und elementar wirkenden Dramen denen, die einen höheren Grad ästhetischer Bildung und eine sinnigere Betrachtung voraussetzen, vorangehen müssen. Selbst was die Dichtungen betrifft, die ganz und gar dem Verständnis der großen Masse entrückt zu sein scheinen, so dürfte es im einzelnen Falle gelingen, durch bestimmte vorhergehende Stücke, die zu dem in Aussicht genommenen erhabenen Kunstwerke in einer inneren Verwandtschaft stehen, den Sinn des Publikums für letzteres vorzubereiten und in gewissem Sinne vorzubilden. Angenommen z. B. es sei die Aufführung von Tiecks „Genovefa“ in Aussicht genommen. Mitten in dem Alltagsrepertoire wird dieses Drama sicherer Voraussicht nach auf eine allgemeine Wirkung nicht rechnen können. Wohl aber würde ein Erfolg denkbar sein, wenn dem Tiekschen Werke zwei bestimmte Stücke unmittelbar vorausgegangen wären, nämlich Schillers „Maria Stuart“ und „Jungfrau von Orleans“. Diese beiden Dramen stehen nämlich der „Genovefa“ des Romantikers insofern nahe, als auch sie von dem Geiste der katholischen Religion durchdrungen sind. Nur stehen die beiden Werke Schillers der Wirklichkeit noch nicht so ferne, wie das Gedicht Tiecks, sind aber gerade dadurch im Stande, gewissermaßen die Brücke zu schlagen „zu der Wunderwelt der „Genovefa“, in der Alles in reiner Poesie lebt und webt“. — Von diesem Standpunkt aus können auch die Zauberopern, so abenteuerlich sie auch zuweilen sein mögen, eine gewisse Mission erfüllen, indem sie eine Empfänglichkeit für die romantische Dramatik beim Publikum anbahnen [1]).

Der größte Erfolg aber hinsichtlich der ästhetischen Erziehung der Allgemeinheit, meint der Dramaturg, könnte dadurch erzielt werden, daß das Theaterpublikum durch eine kritische Stimme geleitet würde. Die zünftige Kritik — auf die Klingemann nie gut zu sprechen war — lehnt er von vornherein für diesen Beruf ab, indem er sie kurzweg als „oberflächlich oder boshaft“ bezeichnet. Vielmehr müsse diese führende Stimme von dem Bühnenleiter selbst ausgehen, der folgendermaßen verfahren solle: „Er liefere von jedem Stück eine allgemein verständliche und faßliche Anzeige, die mehr den Charakter einer erschöpfenden Ankündigung, als einer Kritik hat, er suche darin besonders die Seiten zu be-

[1]) S. 65—93.

rühren, worauf ein gebildeter Geschmack bei einem Stück besonders Rücksicht nimmt, knüpfe auf eine populäre Weise an das Bekannte das Unbekannte und suche so den Geschmack des Publikums allmählich zu verfeinern und zum Höheren zu leiten .... Er thut genug, wenn er das Auge besonders auf die Schönheiten hinleitet. Die Fehler bitter zu rügen, das überlasse er den Rezensenten."

Um von dem dramaturgischen Theoretiker zu dem Praktiker Klingemann zurückzukehren, so ist die von ihm zuletzt ausgeführte Forderung in der That eine Eigentümlichkeit in seinem Wirken als Leiter des Braunschweiger Nationaltheaters geworden. Vor der Darstellung gewisser Stücke pflegte er gedruckte Einführungen in dieselben auszugeben, die etwa eine Woche vorher auf gleiche Weise, wie die Theaterzettel, verbreitet wurden [1]). Nicht vor jedem Stücke freilich machte er sich in seiner Praxis diese Mühe, aber von seinem aufrichtigen und ernsten Streben zeugt es, daß er derartige Ankündigungen solchen Dramen vorausgehen ließ, die für die damalige litterarische Produktion einen Höhepunkt bedeuteten. Um eine Probe zu geben, wie der Dramaturg in diesen Bekanntmachungen zu seinem Publikum sprach, möge eine solche hier im Wortlaut folgen, und zwar die, welche er vor der Aufführung von Grillparzers „Medea" (März 1824) ergehen ließ:

„25. März 24: „Medea", Trauerspiel in 5 Akten von F. Grillparzer. Die angezeigte Tragödie ist das Schlußstück der Trilogie, welche Grillparzer unter dem Gesamttitel Das goldene Vließ herausgegeben hat und wozu, außer der Medea, ein Vorspiel: Der Gastfreund und ein größeres Schauspiel Die Argonauten gehören. Wir geben hier, sowie es auch in München und Hamburg geschehen ist, nur die Medea allein, da der gesamte Stoff sich allzu sehr ausdehnt, die Mythe vom goldenen Vließ, von Jason und der Medea allgemein bekannt ist, und das gedruckte Werk selbst jedem vorliegt. — Daß das Stück großes dichterisches Verdienst habe und sich durch die gediegenste Sprache und die leidenschaftlichste Kraft und Wahrheit in den Charaktern auszeichne, darf hier um so minder unberührt bleiben, als die deutsche dramatische Litteratur jetzt des Eigentümlichen und Genialen so wenig darbietet. — Schließlich bemerken wir noch, daß, um die übliche

[1]) Ein Teil im Archiv der Stadt Braunschweig noch vorhanden.

Theaterzeit nicht zu überschreiten, manches abgekürzt und auch der Katastrophe des Stückes eine raschere und theatralischere Wendung gegeben ist."

In der Ankündigung von Müllners „Albaneserin" (Juni 1819), die an seiner Bühne zum erstenmale in Szene ging, macht er auf „die Tiefe der Gedanken, die Kraft der Darstellung und die kühne, großartige Phantasie" aufmerksam, Vorzüge, welche diesem neuen Drama des Dichters bei weitem den Vorrang über seine bisherigen Arbeiten verschafften. Zum Schlusse sagt er: „Eben seiner Tiefe halber will das Stück aber auch nicht flüchtig aufgefaßt sein, und der sinnige Zuschauer kann erst durch mehrere Wiederholungen in den Stand gesetzt werden, die einzelnen Schönheiten zu verbinden und das Ganze, seinem Werte gemäß, zu würdigen" [1]).

Von den anderen Forderungen, die der Dramaturg in der besprochenen Schrift an den Spielplan einer Bühne stellt, hat er in seiner Praxis eine im weitesten Maße erfüllt: die der Vielseitigkeit. Der Anhang giebt das gesamte Repertoire der 8 Jahre des Nationaltheaters, und der erste Eindruck, den man schon bei flüchtigem Durchsehen dieser Tabellen erhält, ist der, daß Klingemann zu dieser Zeit „vieles und manchem etwas" brachte. Tragödie, Schauspiel, Lustspiel, Posse, Singspiel, Große Oper, Spieloper, komische Oper, Vaudeville, — alle diese Gattungen finden wir vertreten; freilich, wie gleichfalls ein erster Blick auf die betreffenden Rubriken zeigt, in sehr ungleichem numerischen Verhältnis. Die überwiegend größte Anzahl der gegebenen Stücke gehört der Spezies des Lustspiels und der Posse an, es folgt dann das Schauspiel, hierauf die Oper und nach dieser, mit allerdings weitem Abstand, die Tragödie; der noch übrig bleibende kleine Rest fällt der Gattung des Singspiels bezw. Vaudevilles zu.

---

[1]) Wie alle, auch die nebensächlichsten Erscheinungen im Theaterwesen ihre Geschichte haben, so auch diese Klingemannschen Theateranzeigen. Sie sind nichts weiter als eine Weiterbildung und Verfeinerung, der sog. „Appells an das Publikum", wie sie bei der Waltherschen Truppe auf dem Theaterzettel ihre Stelle hatten und noch heute bei reisenden Gesellschaften durchaus üblich sind. Diese Form des Connexes zwischen Bühnenleitung und Publikum entsprach natürlich nicht mehr der Würde eines Nationaltheaters; da Klingemann aber diesen Connex selbst in vielen Fällen für notwendig hielt, gab er ihm die erwähnte Umbildung.

Wenn etwas nicht an und für sich betrachtet und beurteilt werden darf, sondern nur im Hinblick auf seine Zeit und im Vergleich mit andern auf demselben Gebiet liegenden Erscheinungen, so ist dies ein Theaterrepertoire. Angesichts der Thatsache, daß auf dem Klingemannschen Spielplan die wertlosen Produkte, deren Autoren wir heute kaum mehr dem Namen nach kennen, die erdrückende Mehrheit bilden, wird man vorerst kaum geneigt sein, dem Wirken des Bühnenleiters hinsichtlich der Auswahl der Stücke eine besondere Bedeutung beizumessen. In einem ganz anderen Lichte aber wird uns seine Thätigkeit erscheinen, wenn wir sie in Vergleich ziehen mit der eines Mannes, der mit Klingemann auch nur auf diesem Gebiete zusammen genannt werden darf, nämlich mit der Goethes bei seiner Leitung der Weimarschen Bühne. Wir sind dazu in die Lage gesetzt durch die dankenswerte Veröffentlichung Burkhardts in Litzmanns „Theatergeschichtlichen Forschungen", der das gesamte Repertoire dieser in der deutschen Theatergeschichte so unendlich bedeutsamen 26 Jahre uns erschlossen hat[1]). Freilich kann sich diese Gegenüberstellung nur auf einige vergleichende Betrachtungen beschränken, allein aus dem Grunde, weil die Zeitdauer der beiden Bühnenepochen eine sehr ungleiche ist, und die Braunschweigische nicht einmal den dritten Teil der Jahre umfaßt, durch die sich die Weimarsche erstreckt hat. Es mögen daher nur einige Beobachtungen folgen, die sich mir aufdrängten.

Zunächst ist das Zahlen-Verhältnis der einzelnen Spielgattungen auf beiden Repertoiren dasselbe. Auch in Weimar war die Reihenfolge: Lustspiel, Schauspiel, Oper, Tragödie, Singspiel[2]). Also bei Goethe sowohl wie bei Klingemann muß sich das der herrschenden Meinung gemäß als Krone der Poesie geltende Trauerspiel mit der zweitletzten Stelle begnügen. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß auf beiden Tabellen unter dieser Rubrik Produkte verzeichnet sind, die zu der tragischen Poesie nur in dem Verhältnis stehen, daß sie sich den Namen Trauerspiel beilegten. „Oktavia" ein Trauerspiel in 5 Akten von „Herrn Staatsrat F. v. Kotzebue", „Ulbaldo" von demselben Verfasser, „Abällnio

[1]) Das Repertoire des Weimarschen Theaters unter Goethes Leitung, bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Hamburg u. Leipzig 1891. (Theatergeschichtl. Forschungen.)

[2]) Burkhardt, a. a. O. Einleitung XXXVI.

der große Bandit, ein Trauerspiel in 6 Akten" von Zschokke, — solche und ähnliche Erzeugnisse glaubten der Weimarer wie der Braunschweiger Bühnenleiter ihrem Publikum nicht vorenthalten zu dürfen. Daher wäre es auch müßig, die Zahl der Tragödien auf beiden Repertoiren feststellen und hiernach ihre künstlerische Bedeutung messen zu wollen. Eher werden wir zu einem Vergleichungspunkt gelangen, wenn wir kurz betrachten, wie die beiden Dramaturgen hinsichtlich der Aufführung klassischer Dichtwerke zu einander stehen. Und hier sehen wir, daß der Braunschweiger in der Zeit, die, wie erwähnt, nicht einmal den dritten Teil der Weimarschen Epoche ausmacht, dennoch mit der Zahl seiner Klassiker-Darstellungen ziemlich nahe an Goethe herankommt. Dieser gab von Schiller: siebzehn Stücke (Burkhard zählt achtzehn, bei denen er aber den schon bei Shakespeare angeführten „Makbeth" mitrechnet), Klingemann deren dreizehn. (Auf seinem Spielplan fehlen „Neffe als Onkel", „Parasit", „Huldigung der Künste" und „Turandot".) Lessing ist auf dem Goetheschen Repertoire viermal, bei Klingemann dreimal vertreten. Von Shakespeareschen Dramen brachte Goethe acht, Klingemann sechs zur Aufführung. Was allerdings die Dichtungen Goethes selbst betrifft, so differieren hierin die beiden Bühnenleiter aus begreiflichen Gründen sehr. Goethe brachte von seinen eigenen dramatischen Dichtungen neunzehn zur Aufführung, während der Braunschweiger Dramaturg auf dem Repertoire des Nationaltheaters von diesen nur drei („Egmont", „Iphigenie" und „Götz") aufzuweisen hat. Dieser letzte Punkt findet zum Teil darin seine Erklärung, daß unter den in Weimar gegebenen dramatischen Arbeiten Goethes auch reine Gelegenheitsdichtungen sind, die für eine andere Bühne von gar keiner Bedeutung waren. Was endlich die klassischen Schöpfungen im allgemeinen angeht, so darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß ein Teil von ihnen in der Zeit der Theaterleitung Goethes und an Ort und Stelle entstand. Das Publikum in Weimar war daher ungleich empfänglicher für diese Werke, als ein Menschenalter später das Braunschweigische. Die Klassiker-Aufführungen, die Klingemann veranstaltete, mußte er seinem Publikum geradezu aufdrängen, so schnell hatte dies die Freude an den Meisterwerken der vaterländischen Litteratur verloren. In den Zeitungsreferaten über jene Theaterabende finden wir fast stets schlechten Besuch konstatiert. Ein Kritiker schreibt

einmal[1]), nachdem er erwähnt hat, daß das Haus bei der Darstellung von Goethes „Götz“ leer war: „Man will eben, wie in Berlin u. s. w., nur lachen, und die „Donauweibchen[2])“ treiben den Geschmacksthermometer auf seine rechte Höhe und füllen die Kasse, indes alle klassischen Darstellungen nur das kleine Häuflein der echt Gebildeten versammeln.“

Um so merkwürdiger ist es, daß Klingemann ein Schillersches Drama in den uns beschäftigenden acht Jahren nicht weniger als siebzehnmal geben konnte. Es ist „Die Jungfrau von Orleans“, die in den ersten sechs Jahren des Nationaltheaters ununterbrochen auf dem Spielplan blieb und im ersten Jahre sogar fünf Aufführungen erlebte[3]). Der Grund dieser eigentümlichen Erscheinung ist der, daß das Publikum weit weniger des Dramas wegen in diese Aufführungen ging, als vielmehr in der Absicht, sich an der glänzenden Ausstattung zu ergötzen, mit der Klingemann das Stück inszeniert hatte. Ein Kritiker[4]) schreibt über diesen Umstand: „In der Tragödie versammelt sich ein volles Haus hauptsächlich nur zu allen Prachtmomenten, indes man die Kunstwerke selbst gewissermaßen nur nebenbei in den Kauf nimmt, und z. B. in der „Jungfrau von Orleans“ nur auf den Zug und auf die Verklärung am Schluß wartet.“ Nun hatte freilich das Ausstattungswesen in den Regiegrundsätzen Klingemanns, wie wir bei deren Gesamtdarstellung sehen werden, eine weit höhere Bedeutung. Aber er war sich selbst darüber klar, daß das Publikum dieses Moment in seinen Inszenierungen zunächst in dem Sinne des eben zitierten Rezensenten auffassen würde, ja er spekulierte sogar im gewissen Sinne darauf, ein Punkt, der uns jedoch gleichfalls erst in dem erwähnten Zusammenhange beschäftigen wird.

Im übrigen sprechen die Repertoiretabellen für sich selbst und bedürfen eigentlich keines weiteren Kommentars. Was die Pflege der zeitgenössischen Litteratur anbelangt, so bieten sie ein getreues Spiegelbild von deren Inferiorität auf dramatischem Gebiete. Müllner, Houwald und Oehlenschläger, von denen der letztere ganz besonders von Klingemann protegiert wurde, bedeuten im Vergleich zu ihrer Umgebung noch Lichtpunkte. Aber

---

[1]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 21, Nr. 60. [2]) s. S. 17 Anm.
[3]) Theaterzettel. [4]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 19, Nr. 68.

wir finden auch zwei Namen, die kraftvoll bis in unsere Zeit hineinragen, ja in dieser erst zur wahren Anerkennung gelangt sind: Kleist und Grillparzer. Und es gereicht dem Bühnenleiter zur Ehre, daß er diese beiden nicht wie viele seiner Kollegen ignoriert hat (in seinem Verhalten zu Kleist kann man bekanntlich auch Goethe einen Vorwurf nicht ersparen), sondern sie in verhältnismäßig häufigen Aufführungen zu seinem Publikum hat sprechen lassen. Was das Zurückgreifen Klingemanns in die ältere Dramatik anbetrifft, so ist für den Geschmack seiner Zeit besonders kennzeichnend die eifrige Kultivierung der Calderonschen Dramen. Von Lustspieldichtern der Vergangenheit sehen wir Molière, Moreto und Goldoni aufgeführt.

Wer der anerkannte Liebling des Publikums jener Tage war, zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die Tabellen. Es ist der schon genannte Aug. v. Kotzebue, der mit nicht weniger als sechsundsiebzig Stücken vertreten ist. Klingemann aus diesem Umstand einen Vorwurf zu machen, wäre durchaus unsachlich geurteilt; die Thatsache, daß Goethe sogar siebenundachtzig Kotzebue'sche Produkte während seiner Bühnenleitung zur Aufführung brachte[1]), beweist zur Genüge, daß diese Konzession an den herrschenden Geschmack eben nicht zu umgehen war[2]).

Eine auffällige Erscheinung endlich auf dem Repertoire des Nationaltheaters ist die, daß der Dramaturg Klingemann den Dramatiker Klingemann sehr wenig protegiert hat. In den drei ersten Jahren der Bühne brachte er kein einziges seiner eigenen Stücke zur Aufführung und auch in der folgenden Zeit erscheinen diese nur sehr spärlich auf dem Spielplan im Vergleich zu der Thatsache, daß ihre Zahl groß war und sie, wie wir wissen, auf den übrigen Theatern sehr häufig erschienen. Wer Klingemanns Werk „Kunst und Natur" liest, findet dort an verschiedenen Stellen über den angeführten Umstand hinlängliche Aufklärung. Wenn er von seinen eigenen Dramen spricht — es geschieht nur sehr selten — verhält er sich kritisch zu ihnen und äußert sich bei verschiedenen Gelegenheiten, daß ihm nichts unangenehmer

[1]) Burkhard a. a. O. S. XXXVI.

[2]) Als Kotzebue einmal in Braunschweig anwesend war und der Aufführung seines Trauerspiels „Octavia" beiwohnte, brachte das entzückte Publikum dem berühmten Manne ein Hoch aus, das, wie die betr. Zeitungsnotiz meldet, „ihn sehr zu rühren schien". (Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 176.)

sei, als die Kinder seiner Muse auf dem Theater dargestellt zu sehen [1]).

Personal. Gastspiele.

Unter dem Personal, das Klingemann um sich sammelte, sind einige Namen in mannigfacher Beziehung interessant und daher wert, daß wir kurz bei ihnen verweilen. — Einer aus diesem Künstlerbunde hat im gewissen Sinne eine litterarische Unsterblichkeit erlangt, indem er einem unserer ersten deutschen Novellisten, E. Th. A. Hoffmann, Modell gestanden hat und zwar zu einer Figur in den „seltsamen Leiden eines Theaterdirektors". Der Komödiant, der dort den Namen der „Braune" führt, ist der Charakterspieler der Braunschweiger Bühne, Heinrich Leo [2]). Ein hochgenialer Künstler (der große Ludwig Devrient soll ihn seinen „gefährlichsten Rivalen" genannt haben [3]), aber von persönlichen Eigenschaften, die ihn zu einem Platz in einer humoristischen Novelle außerordentlich, zu einer dauernden Anstellung an einer streng disziplinierten Bühne wie die Klingemann'sche dagegen weniger qualifizierten. Er liebte es u. a., das Publikum zu verhöhnen [4]), und als er im Jahre 1819 diese Liebhaberei wieder in einem sehr krassen Fall ausgeübt hatte (bei einer Vorstellung von „Wilhelm Tell" fiel es ihm plötzlich ein, den Attinghausen als

---

[1]) K. u. R. II, S. 208. III, S. 220, 303. — Auf die hier naheliegende Frage, warum er bei solcher Selbsterkenntnis trotzdem so produktiv war, kann nur geantwortet werden, daß ihn ganz reale Gründe bei seiner schriftstellerischen Thätigkeit leiteten. In seiner Registratorstellung, die er, wie im Eingang erwähnt, bis zum Eintritt in seine dramaturgische Laufbahn bekleidete, bezog er nur ein äußerst geringes Gehalt (400 Thaler), und so war er thatsächlich auf irgend einen weiteren Erwerb angewiesen. Da ihm nun eine formale Gewandtheit und ein sicherer Instinkt für das Bühnenwirksame eigen waren, konnte er vom praktischen Standpunkte aus diese Begabung nicht lohnender nutzbar machen, als Dramen für den Alltagsbedarf des Theaters zu verfertigen. Dies sicherte ihm — mit Einrechnung allerdings des Honorars für seine dramaturgischen Arbeiten — nach seiner eigenen Angabe eine Jahreseinnahme von durchschnittlich 1000 Thalern. (F. L. Schmidt, a. a. O. I, S. 303). Keine sehr hohe Auffassung des dichterischen Berufes, aber in dem gegebenen Falle, wenn auch nicht zu billigen, so doch zu verstehen.

[2]) K. u. R. III, S. 324, 325.

[3]) Gothardi, a. a. O. II, S. 175.

[4]) Haake, a. a. O. S. 302.

komische Figur zu geben[1]), blieb Klingemann nichts weiter übrig, als diesen sonst überaus schätzenswerten Künstler zu entlassen[2]). — Einer der hervorragendsten Schauspieler nicht nur des Klingemann'schen Personals, sondern der damaligen deutschen Bühne überhaupt war Heinrich Marr, dessen Leben und Bedeutung J. Kürschner in der „Allg. deutschen Biographie"[3]) darstellt. Der Künstler trat 1819 in den Verband des Nationaltheaters ein und war dann nach einer Unterbrechung von mehreren Jahren seit 1827 wieder unter der Direktion Klingemanns thätig. In dieser Zeit genoß er nach seinem eigenen Bericht[4]) die ganz besondere Unterweisung des Bühnenleiters in der Regiekunst, und diesem Umstand mag es mit zu verdanken sein, daß die Inszenierungsgrundsätze Klingemanns, wie wir später sehen werden, bis in unsere Zeit lebendig geblieben sind, denn Marr, der ein sehr hohes Alter erreichte, wirkte noch im Jahre 1871 als Regisseur des Thalia-Theaters in Hamburg[5]). Das Fach der ersten Helden bekleidete mehrere Jahre von der Entstehung der Bühne an August Haake, dessen Name gleichfalls zu seiner Zeit in der Theaterwelt einen guten Klang hatte. Auch über ihn handelt Kürschner in der „Allgemeinen deutschen Biographie"[6]).

Eine der ersten Stellen im weiblichen Personal nahm Elise Klingemann, die Gemahlin des Bühnenleiters, ein, der wir bei Gelegenheit schon Erwähnung gethan haben. Wenn auch die zeit-

---

1) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1819 Nr. 236.

2) Einige Jahre darauf (1824) starb er, noch in jungen Jahren stehend, und zwar als Mitglied der Weimarer Bühne, an die er nach seinem Weggang von Braunschweig engagiert worden war. Exzentrisch wie sein Leben war auch sein Tod, der zu seiner Zeit nicht geringes Aufsehen erregte. Nach einem letzten Besuch von Wielands Grabe, an dem er oft zu weilen pflegte, erschoß er sich in dem nahen Orte Oßmannstädt, und zwar — originell noch im letzten Moment seines Lebens — mit Sekt. (Gotthardi, a. a. O. II, S. 183. Glaser, a. a. O. S. 80). 3) Bd. 20 S. 417 ff.

4) „Brieflitteratur aus dem Schauspielerleben". Aus dem Nachlaß von Heinrich Marr. Herausgegeben von Elisabeth Marr. (Dramaturgische Blätter, herausgegeben von Hammann und Henzen, Jahrg. 1878 S. 409, 410).

5) s. Anm. 3.

6) Bd. 10 S. 257 ff. — Unter den Quellen zu dieser Arbeit sind die schon mehrmals herangezogenen vortrefflichen „Theatermemoiren" Haake's, die durch Tiefe der Auffassung und Hervorkehrung des Bedeutenden und Wesentlichen thurmhoch über ähnlichen Produkten stehen, von ganz besonderem Wert gewesen.

genössischen Ansichten über ihre künstlerische Bedeutung geteilt sind, so muß sie doch im Besitz hervorragender äußerer Mittel gewesen sein, und auch außerhalb Braunschweigs eine angesehene Stellung als Künstlerin eingenommen haben, denn sie gab an den ersten deutschen Bühnen Gastspiele. Eine Schilderung dieser Kunstfahrten hat ihr Gemahl, der sie meist begleitete, in seinem Hauptwerk „Kunst und Natur" niedergelegt. Die Klingemann'sche Familie war endlich noch durch eine dritte Person an der Braunschweiger Bühne vertreten, und zwar durch eine Tochter des Dramaturgen, Mathilde Klingemann, die bereits als 13jähriges Mädchen in das Personal eintrat. Von ihrem Debüt als „Otto" in der Müllner'schen „Schuld" meldet der Vater selbst mit Stolz, daß der Beifall, den sie davon getragen „nicht ganz unverdient" gewesen sei[1]). Die junge Künstlerin starb jedoch schon in frühem Alter als gefeiertes Mitglied des Magdeburger Stadttheaters (1837)[2]).

Klingemann nahm mit Vorliebe junge Talente an seine Bühne, die sich williger nach seinen künstlerischen Grundsätzen leiten ließen als ältere Darsteller[3]). Er genoß denn auch in der Ausbildung von Kunstnovizen einen außerordentlichen Ruf, und eine Wertschätzung von berufenster Seite ward ihm dadurch zu Teil, daß Ludwig Devrient seine beiden Neffen Karl und Emil Devrient ihre künstlerische Laufbahn unter seiner Leitung beginnen ließ[4]). Auf dem Zettel (1819), der das Debüt des ersteren als „Rudenz" in „Wilhelm Tell" verzeichnet, empfiehlt ihn Klingemann als „Neffen des berühmten Schauspielers gleichen Namens" und „wegen seiner Neigung und seines sichtbaren Talents für die Bühne" dem Wohlwollen des Publikums. Zwei Jahre darauf folgte sein jüngerer Bruder Emil mit einem Debüt als Raoul in der „Jungfrau". Beide haben bekanntlich der Schule ihres Lehrmeisters alle Ehre gemacht und besonders der letztere wurde ein hochgefeierter Darsteller[5]). Später übergab der große Meister auch seine eigene Tochter Klingemann zur Ausbildung in

---

1) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816 Nr. 120.
2) F. L. Schmidt, a. a. O. II, S. 209.
3) Braunschweiger Magazin, 10. Jan. 1818.
4) Glaser, a. a. O. S. 87.
5) Küstner, Th. v., „Dreißig Jahre meiner Theaterleitung", Leipzig 1855, S. 9.

der Bühnenkunst[1]). Endlich hatte der Dramaturg auch ein Mündel Kotzebues, eine junge Schauspielerin Friederike Meyer in seinem Personal, die der Staatsrat ihm gleichfalls anvertraut hatte[2]).

Gastspiele, soweit es nicht ein Probespiel eines zu engagierenden Mitgliedes betraf, ließ der Leiter der Bühne nur in geringer Anzahl stattfinden, in der richtigen Erkenntnis, daß die Häufigkeit derselben auf das Zusammenspiel des einheimischen Personals nur störend wirken konnte. Die Zettel des Nationaltheaters weisen daher nur die Gastspiele von wirklich hervorragenden Künstlern jener Zeit auf, so im Jahre 1821 das des Heldenspielers Eßlair mit seiner Tochter, und im folgenden Jahre das des Ehepaars Stich. Das Ereignis des Jahres 1822 ist das Gastspiel Ludwig Devrients, der mit seinen Paraderollen „Shylok", „Lear", „Falstaff", „alter Klingsberg", „Lorenz Kindlein" (im „armen Poet" von Kotzebue), „Schewa" (in dem Schauspiel „der Jude" von Cumberland) und endlich als „Tobias Schwalbe" in Körner's „Nachtwächter" das Publikum an dem einen Abend erschütterte, an dem anderen ihm unendliche Heiterkeit bereitete[3]).

Klingemanns Theatergesetze.

Die veränderten Verhältnisse, die sich aus der Umwandlung der Bühne in ein Nationaltheater ergaben, machten es notwendig, neue Hausgesetze für das Personal zu erlassen. Diese „gesetzlichen Verordnungen für das Nationaltheater in Braunschweig", die Klingemann gedruckt herausgab[4]) und die ein stattliches Bändchen bilden, sind in mehr als einer Beziehung ein interessantes theatergeschichtliches Dokument. Zunächst legen sie beredtes Zeugnis ab von dem wohlthätigen Einfluß, den der Schrödersche Geist

---

[1]) Debut als „Preziosa" am 7. Jan. 1824. (Theaterzettel.)

[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1819 Nr. 180.

[3]) Glaser a. a. O. S. 86. — Das Auftreten Devrients auf der Braunschweiger Bühne gab Klingemann Veranlassung, die einzelnen Darstellungen des genialen Mimen unmittelbar nach der Aufführung zu skizzieren, und er fügte später dem III. Band von „Kunst und Natur" (S. 344—354) diese Schilderungen des Devrientschen Spieles ein, die gerade durch die Frische des Eindrucks, in dem sie wiedergegeben sind, ein besonderes Interesse beanspruchen dürfen.

[4]) Braunschweig 1818.

der Zucht und Ordnung auf das deutsche Theater überhaupt ausgeübt hatte, und unser Dramaturg bezieht sich einmal[1]) auch ausdrücklich auf seinen Hamburger Vorgänger. Freilich trug in dieser Hinsicht für die Braunschweigische Bühne der beinahe pedantische Ordnungssinn ihres Leiters, das Seine bei. Gleich auf der ersten Seite des Heftchens thut er den Mitgliedern des Theaters kund, daß er der „genialen Freiheit" in dem inneren Betrieb der Bühne nicht das geringste Recht einräume, ebensowenig wie er die Berufung auf einen „Bühnengebrauch" zulasse, der durch die nachfolgenden Verordnungen für das Nationaltheater ganz und gar aufgehoben sei. In der That enthält denn auch der Klingemannsche Bühnencodex eine solche Unzahl von Paragraphen, daß alle nur erdenklichen Vorkommnisse im Theaterleben vorgesehen sind, und die einzelnen Bestimmungen, wie z. B. das Kapitel „Garderobeordnungen[2]), erinnern in ihrem peinlichen Ordnungsbestreben an ein Kasernenreglement.

Von den allgemeinen Verordnungen, die Klingemann giebt, sind viele heute noch an allen Bühnen in Kraft. So die Strafandrohung für den, der nachteilige Gerüchte über ein in Vorbereitung befindliches Stück in das Publikum gelangen läßt[3]), die Frist von 14 Tagen zum Studium einer neuen Rolle[4]), dann die Bestimmung, daß diejenigen Schauspieler, die in einem in Szene gehenden Stücke gespielt und womöglich eine Person dargestellt haben, die im Verlauf der Handlung gestorben ist, sich nach Beendigung ihrer Rolle unter keinen Umständen im Zuschauerraum zeigen dürfen[5]). Andererseits aber enthalten die Klingemannschen Theatergesetze Bestimmungen, die in unserer Zeit undenkbar und sogar von den Mitgliedern einer reisenden Gesellschaft für beleidigend gehalten würden. Es sind nämlich in jenen Fälle vorgesehen, wie sie sich nur in einem Verein von Menschen ereignen können, der mit gesellschaftlich ganz tief stehenden Elementen untermischt ist. Und so ist es für die Geschichte des Schauspielerstandes bemerkenswert, daß der Leiter der Bühne auf „thätliche Streitigkeiten" unter dem Personal[6]) oder „körperliche Mißhandlung eines der technischen Angestellten des Theaters"[7]) Bezug nimmt, es für

[1]) Gesetzl. Verordnungen rc. S. 16.
[2]) Gesetzl. Verordn. rc. S. 68 ff. [3]) Gesetzl. Verordn. rc. S. 14.
[4]) Gesetzl. Verordn. rc. S. 11. [5]) Gesetzl. Verordn. S. 41.
[6]) Gesetzl. Verordn, S. 71. [7]) Gesetzl. Verordn. S. 67.

nötig hält, seinen Schauspielern zu sagen, daß es unschicklich sei, „während des Spieles auszuspucken“ [1]) oder sie ersucht, „beim Betreten des Versammlungszimmers den Hut abzunehmen“ [2]). In einigen Verordnungen wird mit gewissen Gepflogenheiten der Wandertruppe aufgeräumt, welche bis dahin bei der Braunschweiger Bühne noch im Schwung gewesen zu sein scheinen. Ein Paragraph besagt, daß das Annoncieren der nächsten Vorstellung von der Bühne herab, als der Würde eines Nationaltheaters nicht mehr entsprechend, abgeschafft sei und der Theaterzettel jetzt die diesbezügliche Angabe enthalte [3]); in der gleichen Tendenz ist es den Schauspielern untersagt, bei Hervorruf das Publikum durch lange Reden zu belästigen [4]) u. s. w.

Das Bändchen enthält auch Verordnungen, die sich auf das Spiel und die Regieführung Klingemann's beziehen und die wir in dem betreffenden Zusammenhange heranziehen werden. Der Schlußparagraph [5]) der Klingemannschen Theaterverordnungen lautet:

„Alle Gesetze, welche gute Ordnung bezwecken, liegen, wie Iffland sehr richtig sich ausdrückt, schon an sich in den Empfindungen der Leute von Ehre, indeß sie daneben den Trägen und Nachlässigen aufraffen, daß er in die Reihen der Besseren trete. Über allen Ordnungen und Gesetzen steht zuletzt aber noch der gute Wille! Wo er Statt findet und gedeiht, da kann viel Schönes sich vollenden, indeß die strengsten Ordnungen und Vorschriften den fehlenden nicht ersetzen können. Möge er allein das erste und unzerreißbare Band zwischen den Mitgliedern und dem Vorsteher dieser Bühne sein und bleiben [6]).

Das Nationaltheater in seinem Übergangsstadium zur Hofbühne.

Wie wir wissen, war der Regierungsantritt des Herzogs Karl als Termin bestimmt worden, an welchem die Bühne in ein

[1]) Gesetzl. Verordn. S. 37. [2]) Gesetzl. Verordn. S. 44.
[3]) Gesetzl. Verordn. S. 41. [4]) Gesetzl. Verordn. S. 42.
[5]) Gesetzl. Verordn. S. 78.
[6]) Diesem Klingemann'schen Epilog sollte eine außerordentlich lange Lebensdauer beschieden sein. Einem merkwürdigen Umstand ist es zu verdanken, daß die schwungvollen Sätze heute noch von einer bestimmten mittleren Provinzdirektion gleichfalls an den Schluß ihrer Hausgesetze gestellt sind.

Hoftheater umgewandelt werden sollte. Kurze Zeit jedoch, bevor die Änderung in der Landesregierung stattfand (im Jahre 1823), machte das Kabinet der Regentschaft mit dem Aktienverein des Nationaltheaters einen neuen Vertrag, nach welchem die Bühne dem Verband noch bis zum 1. April 1826 überlassen bleiben sollte. Der Regierungszuschuß wurde auf 8000 Thaler erhöht und die anderen bisherigen Vergünstigungen weiter gewährt, zugleich aber auch der erste Schritt zur vollständigen Übernahme des Theaters in die Hofverwaltung gemacht, indem die in dem Reskript von 1817 in Aussicht gestellte Vergütung für das Bühneninventar (Garderobe, Bibliothek u. s. w.) der Aktiengesellschaft nunmehr ausgezahlt wurde[1]).

In dieser Zwitterstellung zwischen Hof- und Stadttheater verblieb nun die von Klingemann geleitete Bühne bis zum 19. März 1826, an welchem Tage sie mit der Mozartschen „Zauberflöte" ihre Pforten schloß[2]), um sich zu der nun endgültig beschlossenen Umwandlung in ein Hoftheater vorzubereiten. Trotz der von der Regierung empfangenen Unterstützungen war es der Bühne nicht gelungen, sich ökonomisch zu erhalten. Sie hatte nicht nur keine Überschüsse erzielt, sondern nahm sogar mit einem großen finanziellen Defizit ihr Ende[3]) und Klingemann befand sich zum zweiten Male in seinem Leben in der Lage, daß ein von ihm geleitetes künstlerisches Unternehmen der Auflösung geweiht gewesen wäre, wenn sich ihm nicht ein rettender Hafen geöffnet hätte. Diesmal kam die Hülfe von der Regierung Herzog Karls I. von Braunschweig, jenes Fürsten, der später als sog. „Diamantenherzog" eine traurige Berühmtheit in der deutschen Geschichte erlangen sollte. Klingemann, dem mit dem Titel eines „Generaldirektors" auch unter den neuen Verhältnissen die Leitung der Bühne übertragen wurde[4]), bekam schon im Herbste des Jahres 1825 einen kleinen Vorgeschmack von der künftigen Gestaltung der Dinge. Sein einundzwanzigjähriger Landesherr gab nämlich zu dieser Zeit den Befehl, das Personal der Bühne mit einigen wenigen Ausnahmen neu herzustellen und erteilte sogar, was das Neuengagement von Künstlern betraf, Klingemann im einzelnen direkte

[1]) Mitternachtsblatt Jahrg. 1827 Nr. 73.
[2]) Theaterzettel. [3]) Glaser, a. a. O. S. 30.
[4]) s. Anm. 1.

Anweisungen[1]). Diesen, der sich in harter Arbeit während der vorhergegangenen Jahre ein harmonisch wirkendes Ensemble geschaffen hatte, und für den das Zusammenstimmen aller Teile zu einem einheitlichen Ganzen der oberste Grundsatz einer praktischen Dramaturgie war, traf diese Verordnung wie ein Stich ins Herz, aber er war natürlich gezwungen, sie prompt zu erfüllen[2]). Nachdem das Theater zum Zwecke der Vornahme baulicher Veränderungen und Verschönerungen im Innern drei Monate geschlossen gewesen war, wurde es am 27. Mai mit der glänzend inszenierten Zauberoper von Poisl „Die Prinzessin von der Provence" wieder eröffnet[3]), und hiermit treten wir in die dritte und letzte Epoche von Klingemanns dramaturgischer Wirksamkeit ein.

III.

Klingemann als Generaldirektor des Hoftheaters (1827 bis zu seinem Tode im Jahre 1831).

„Unser Herzog liebt die gewöhnlichen Hofbelustigungen nicht; nur das Theater erfreut sich einer besonderen Aufmerksamkeit von seiner Seite." So schreibt im Jahre 1827 ein Braunschweiger Correspondent der „Dresdener Abendzeitung"[4]) und diese Zeilen sind die devote und euphemistische Darstellung eines Zustandes, wie er in der deutschen Theatergeschichte ziemlich einzig dastehen dürfte. In der That brachte der Regent seiner Bühne ein ganz hervorragendes Interesse entgegen. Hatte er schon, wie wir erwähnten, vor Eröffnung derselben die Zusammensetzung des Personals teilweise im einzelnen bestimmt, so ging er bei Beginn der Spielzeit dazu über, auch das Repertoire festzusetzen und sogar in der Rollenverteilung sich die oberste Entscheidung vorzubehalten. Was das für die Stellung Klingemanns bedeutete, ist

---

[1]) [2]) Brief Klingemanns an seinen Freund, den Registrator Borchard in Braunschweig, vom 14. Oktober 1825 (im Archiv der Stadt Braunschweig).

[3]) Dresdener Abendzeitung Jahrg. 1827 Nr. 64.

[4]) Dresdener Abendzeitung Jahrg. 1827 Nr. 73.

klar: Der früher unumschränkte Leiter des Nationaltheaters hatte nur mehr die Machtbefugnis, nach beiden Richtungen hin Serenissimo „unterthänigste Vorschläge" zu machen[1]). Aber damit nicht genug, daß der junge Despot über die aufzuführenden Stücke und ihre Besetzung entschied, er erschien auch fast auf jeder Probe und gab seine Anordnungen, die nicht selten den von Klingemann gegebenen straks zuwiderliefen, und um allem die Krone aufzusetzen, spielte er noch Abends während der Vorstellung hinter den Koulissen den Regisseur[2]). Die nächste Instanz in der Leitung der Bühne waren die dem weiblichen Personal angehörenden Maitressen des Herzogs, nach diesen kam noch immer nicht Klingemann, sondern der Oberstallmeister v. Oehnhausen, dem der Regent auch das Amt eines Theaterintendanten zu übertragen geruht hatte[3]).

Trotz aller dieser Verhältnisse wäre ein künstlerischer Tiefstand der Bühne nicht eine absolute Notwendigkeit gewesen, wenn der oberste Machthaber ein wirkliches Verständnis für die dramatische Kunst gehabt hätte. Aber es war nur das Interesse des Habitués an dem inneren Theatergetriebe, das seine intensive Beschäftigung mit der Hofbühne zur Folge hatte. An einer Förderung der Kunst war ihm wenig gelegen[4]). Davon giebt das

---

[1]) Im Archiv des Braunschweiger Hoftheaters befindet sich eine von Klingemann aufgestellte und dem herzoglichen Kabinet eingereichte Tabelle, welche die gespielten Rollen eines aus dem Personal geschiedenen Schauspielers verzeichnet und, wie der Generaldirektor wörtlich schreibt, „unterthänigste Vorschläge zu deren Wiederbesetzung" enthält. Bei einzelnen Rollen giebt er dem hohen Regisseur erläuternde Erklärungen, wie „diese Rolle spielt in Wien Anschütz" oder „dürfte als eine chargierte Väterrolle zu bezeichnen sein" u. s. w. Wie ernst aber der Herzog seine Theaterleitung auffaßte, geht aus der Randbemerkung hervor, mit der das Schriftstück an Klingemann zurückkam. Der dienstthuende Kammerherr schreibt nämlich an den Rand: Serenissimus wollen von den mit Fragezeichen versehenen Stücken die ganze Besetzung sehen, bevor Allerhöchst Dieselben obige Entscheidung genehmigen".

[2]) Bauer, Caroline, „Komödiantenfahrten", Leipzig 1852 S. 330 ff., Maar, a. a. O. S. 410.

[3]) Devrient, Ed., a. a. O. S. 96.

[4]) Mit der lokalen Theaterkritik wurde die Regierung des Diamantenherzogs in einer Weise fertig, die den selbstherrlichsten Theatersouverän unserer Zeit in den Schatten stellt. Es gehörte nun zwar gar nicht zu den Gepflogenheiten der in Braunschweig bezw. Wolfenbüttel erscheinenden Blätter, Theaterkritiken zu bringen. Aber diese Gewohnheit hatte im Sommer 1829

Repertoire dieser merkwürdigen Epoche der Braunschweiger Bühne beredtes Zeugnis. Im ersten Spieljahr des Hoftheaters begegnen wir nur zwei bemerkenswerten Neu-Einstudierungen: Goethe's „Clavigo" und Shakespeares „König Johann". Das folgende Theaterjahr 1827/28 verzeichnet gleichfalls nur zwei erwähnenswerte Neu-Aufführungen: „Richard III" von Shakespeare (in der Übersetzung von Eschenburg und einer Bühneneinrichtung von Klingemann) und das Lustspiel von Immermann „die schelmische Gräfin". In das dritte Jahr des Hoftheaters 1828/29 fällt nur eine Aufführung, die unser Interesse erregt, aber sie ist theater- und litteraturgeschichtlich von solcher Bedeutung, daß wir ihr einen eigenen Abschnitt widmen müssen. Die Vorstellung, um die es sich handelt, war nämlich keine geringere als:

Die erste Bühnen-Aufführung des Goetheschen „Faust".

Es ist merkwürdig genug, daß Klingemann in der trübsten Periode seines Wirkens, in deren Darstellung wir stehen, doch die bedeutendste dramaturgische That seines Lebens vollbracht hat, die allein seinen Namen in der Geschichte des deutschen Theaters unauslöschlich macht: er ist es gewesen, der dem ersten Teil der Goethe'schen Dichtung durch die überhaupt erste Aufführung den Weg auf die Bühne gebahnt hat [1].

---

die von Müllner redigierte „Mitternachtszeitung" durchbrochen, indem sie über Gastdarstellungen auf dem Hoftheater zu referieren begann. Sehr bald bekam die Redaktion von der Theaterintendanz eine Weisung, die dahin lautete, „daß eine stehende Kritik des Hoftheaters gar nicht zu den gewünschten oder erwarteten Erscheinungen gehöre". Die Gegenvorstellung, daß sachverständige Beurteilungen dem Institut doch nur zum Vorteil gereichen könnten, und sogar das devote Erbieten, die Berichte vor dem Druck im Manuskript der Intendanz einzureichen, fruchtete nichts. Es blieb bei der Entscheidung, nach der der beschränkte Unterthanenverstand sich auch nicht in Äußerungen über die Hofbühne laut zu machen hatte. (Mitternachtszeitung Jahrg. 1830, Ergänzungsblatt zum Monat Januar.)

[1]) Da ich mich, was die Quellen anbelangt, im folgenden vielfach mit diesen auseinandersetzen bezw. mich zu ihnen kritisch verhalten muß, so sei eine Orientierung nach dieser Seite hin vorausgeschickt.

Die Theatergeschichte des Goetheschen Faust ist bereits in zwei Monographien dargestellt. Einmal von A. Enslin in seiner Schrift „Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust" (Berlin 1880), dann von Wilh. Creizenach in der Arbeit „Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust" (Frankfurt a. M. 1881). Was die Behandlung der ersten Aufführung in den beiden

Lange Zeit ist die Meinung verbreitet gewesen, daß die erste Aufführung des Goethe'schen Faust[1]) in Weimar stattgefunden habe, eine Angabe, die noch Herm. Grimm in der ersten Auflage seiner „Goethe-Vorlesungen" macht[2]). Daß dies der Thatsache nicht entspricht, braucht heute nicht mehr bewiesen zu werden. Alle aus neuerer Zeit stammenden Gesamtdarstellungen stimmen darin überein, daß die Stelle, von der das Gedicht zum ersten Male zu einem Theaterpublikum gesprochen hat, das Hoftheater in Braunschweig und das Datum dieser Aufführung Montag der 19. Januar 1829 gewesen ist. Bereits im Jahre 1808 bekanntlich, also volle 21 Jahre vorher, war der erste Teil des Faust als Buch erschienen und es muß zunächst einmal als merkwürdig bezeichnet werden, daß eine dramatische Dichtung, die schon von den Zeitgenossen als eine Offenbarung angesehen wurde und deren

---

Schriften anbetrifft, so stützt sich Enslin in der Hauptsache nur auf die schon bei früheren Gelegenheiten herangezogenen „Denkwürdigkeiten" von F. L. Schmidt, hierin Ed. Devrient folgend, der in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (Bd. IV, S. 96) gleichfalls nur auf diese Quelle zurückgeht. Daß die letztere nicht nur unzureichend ist, sondern auch eine schiefe Darstellung des theaterhistorisch bedeutsamen Sachverhaltes bietet, werde ich weiter unten in näherem Zusammenhang zu zeigen versuchen.

W. Creizenach benutzt zu seiner Darstellung des in Betracht kommenden Punktes: 1) einen Artikel von W. Marr „Wie Goethes Faust auf die Bühne kam" (Gartenlaube 1875 Nr. 41), 2) das Intelligenzblatt zum „Mitternachtsblatt" 1829 Nr. 2, 3) „Mitternachtsblatt" 1829 Nr. 150. Auf diesem Wege kommt Creizenach den thatsächlichen Umständen, unter denen die erste Aufführung stattgefunden hat, schon weit näher als Enslin. Als wichtigste und bisher unberücksichtigte Quelle für die folgende Darstellung hat mir gedient das handschriftlich hergestellte Theaterbuch der ersten Aufführung, welches sich noch in der Bibliothek des herzoglichen Hoftheaters in Braunschweig befindet und mir zur Durchsicht überlassen wurde. Als weitere bisher unbenützte Quellen habe ich verwandt: 1) einen Artikel in den „Braunschweiger Anzeigen" vom 2. November 1887, der einen Auszug giebt aus den handschriftlich hinterlassenen „Memoiren" des Oberhofmarschalls v. Lübeck, der sich als Zeitgenosse über die Aufführung äußert, 2) „Dresdener Abendzeitung" Jahrg. 1828 Nr. 276 und Jahrg. 29 Nr. 24, 3) die Theaterzettelsammlung im städtischen Archiv in Braunschweig.

[1]) Es ist natürlich, auch ohne daß es ausdrücklich bemerkt wird, stets nur von dem ersten Teil der Tragödie die Rede. Der zweite Teil konnte bei Lebzeiten Klingemanns, der schon im Jahre 1831 gestorben ist, ja nicht in Betracht kommen.

[2]) Grimm, Herm., Goethe-Vorlesungen S. 295.

Autor noch dazu Jahrzehnte lang selbst Leiter einer Bühne war, so lange dem Theater verschlossen blieb. Man wird a priori zu dem Schlusse kommen müssen, daß der Dichter selbst von der Unausführbarkeit seines Werkes überzeugt gewesen sein muß. Dieses ist denn thatsächlich bei den Zeitgenossen die herrschende Auffassung gewesen und sogar der nachmalige Veranstalter der ersten Aufführung sprach diese Ansicht im Jahre 1815 öffentlich aus. Es geschah in der Vorrede zu seinem eigenen Drama „Faust", in welcher er ausführt, daß er in diesem Stücke der Bühne einen „echt dramatischen Faust" geben wolle. „Die Herrlichkeiten des Goethe'schen Faust, sagt er, sind anerkannt, aber Goethe's Gedicht hat nur dramatische Momente und ist nie für die Bühne bestimmt worden."

Durch die Untersuchung Creizenachs, der einen großen Teil seiner erwähnten Schrift der Behandlung der Frage widmet, wie Goethe selbst über die Aufführbarkeit seines Werkes dachte, ist nun klar gelegt, daß er dem Plan einer Aufführung der Tragödie auf dem Weimarer Theater doch weit näher stand, als man bisher angenommen hat. Es würde jedoch zu weit aus unserem Thema herausführen, wenn wir näher auf diesen Punkt eingehen wollten. Für uns genügt die Feststellung der Thatsache, daß der greise Dichter die thatsächlich erste Bühnendarstellung seines Lebenswerkes in Braunschweig, die 3 Jahre vor seinem Tod stattfand, in keiner Weise begünstigt hat. Ja, wir werden gleich auf ein Zeugnis stoßen, welches eher die Ansicht zuläßt, daß Goethe der Aufführung ein Hindernis in den Weg legen wollte.

Scheidet somit der Autor als Veranlasser des uns beschäftigenden denkwürdigen Theaterabends gänzlich aus, so wird nun in den meisten Darstellungen die eigentliche Initiative nicht Klingemann, sondern dem Herzog Karl zugeschrieben. Diese Version stützt sich in der Hauptsache anf die genannten „Denkwürdigkeiten" von F. L. Schmidt, in denen folgendes erzählt wird[1]: Der Umstand, daß **Klingemanns** Schauspiel „Faust" **fortwährend** auf dem Hoftheater zur Aufführung gekommen, der Goethesche „Faust" aber von ersterem für unaufführbar erklärt worden sei, habe den Herzog Karl zu sarkastischen Neckereien seinem

[1]) Schmidt, F. L., a. a. O. Bd. II, S. 181 ff.

„Generaldirektor" gegenüber veranlaßt. Als diese kein Ende genommen hätten, habe Klingemann halb in Verzweiflung das Buch des Goethischen „Faust" genommen, zusammengestrichen und zur Aufführung gebracht, „im Innersten seines Herzens überzeugt" — wie Schmidt sagt —, „daß sein eigenes Stück vorgezogen und die Goethesche Dichtung abgelehnt würde."

Dieser Darstellung ist entgegen zu halten, daß ihre Voraussetzung unrichtig ist. Bei Betrachtung des Spielplanes kann von häufigen Aufführungen des Klingemannschen Dramas keine Rede sein. In dem fraglichen Theaterjahre 1828/29 erscheint es nur ein einziges Mal auf dem Repertoire, in dem vorhergehenden 1827/28 überhaupt nicht und nur das diesem wieder vorausgehende erste Hoftheaterjahr 1826/27 verzeichnet zwei Aufführungen. Es war also zur Zeit der Aufführung des Goetheschen „Faust" drei Jahre her, daß das gleichnamige Stück Klingemanns eine Wiederholung erfahren hatte. Zu der sog. „sarkastischen Neckerei" des Herzogs lag also gar kein Grund vor. Im Gegenteil versichert der bei der Quellenangabe genannte Oberhofmarschall von Lübeck, der der ganzen Entwickelung der Dinge am nächsten stand, daß auch diese wenigen Aufführungen des Klingemannschen Schauspiels immer nur auf ausdrücklichen Wunsch des Herzogs stattgefunden hätten [1]).

Eine andere viel benutzte Quelle ist der genannte Artikel von W. Marr in der „Gartenlaube" 1875. Dieser Aufsatz kann insofern auf größere Glaubwürdigkeit Anspruch machen, als er mittelbar von einem an der Aufführung Beteiligten herrührt. Der Verfasser des Artikels ist nämlich der Sohn des von uns schon genannten Charakterdarstellers Heinrich Marr, der bei der ersten Aufführung die Rolle des Mephisto spielte. Nach den Erzählungen seines Vaters also berichtet Marr folgendes: Gelegentlich einer Aufführung des Klingemannschen „Faust" am 31. Oktober 1828 habe der Dichter und Direktor die Artigkeiten, die ihm Herzog Karl über sein Drama gesagt habe, bescheidentlich mit den Worten abgewehrt: „Durchlaucht, es ist kein G o e t h e s c h e r Faust". Der hohe Herr habe bei dieser Gelegenheit zum ersten Male von der Dichtung erfahren, zugleich aber auch den strikten Befehl erteilt, das Stück einmal zu geben. Alle Einwände Klinge-

[1]) Braunschweiger Anzeigen, 2. Novbr. 1887.

manns, das Werk sei nicht bühnenfähig, seien fruchtlos geblieben; der Herzog habe sich das Buch ins Schloß schicken lassen, das bald darauf mit der Randbemerkung zurückgekommen sei: „Wird aufgeführt, Karl". In seiner Ratlosigkeit habe sich nun der Generaldirektor an Goethe gewandt mit der Bitte, ihm für die Inszenierung seines Werkes einige Winke zu geben. Die Antwort, die nach 14 Tagen eingetroffen sei, soll nach W. Marr, der den Brief selbst gelesen haben will, wörtlich so gelautet haben: „Ew. Wohlgeboren! Die Antwort auf ihr Schreiben vom 4. Nov., daß meine Werke im Druck erschienen und Gemeingut des Publikums geworden sind. Ich füge hinzu, daß ich mich seit langer Zeit gar nicht mehr um das Theater bekümmere, machen Sie daher mit meinem Faust was Sie wollen. von Goethe." Somit habe sich Klingemann bei der Bühneneinrichtung der Tragödie ganz auf sich allein angewiesen gesehen.

Schon Creizenach spricht diesem Berichte gegenüber den Verdacht aus, daß er der anekdotischen Abrundung zu liebe in einigen Punkten wenigstens von der Wahrheit abweichen werde und verweist auf den genannten Artikel Klingemanns im Braunschweiger Mitternachtsblatt. „Einige Andeutungen über Goethes „Faust" 2c.", aus dessen ganzem Ton und Fassung er schließt, daß der Bühnenleiter den Plan „lange und reichlich erwogen haben müsse"[1]). Diese von Creizenach vermutungsweise ausgesprochene Ansicht wird bestätigt durch die erwähnten Lübeckschen Memoiren, die für die Vorgeschichte der Aufführung als die zuverlässigste Quelle bezeichnet werden müssen, denn es sind die Aufzeichnungen eines Mannes, der dem in Rede stehenden Vorgang weit näher stand als die bisher citierten Gewährsmänner. Lübeck also erzählt, Klingemann habe sich trotz seines eigenen „Faust" schon lange mit dem Gedanken getragen, auch den Goetheschen auf die Bühne zu bringen und sei daher „der Aufforderung des Herzogs mit Lust und Liebe nachgekommen"[2]). Die Thatsache also, daß Herzog Karl den Anstoß zu der denkwürdigen Vorstellung gegeben hat, bleibt bestehen, nur ist die Rolle Klingemanns nach dieser Version eine andere und eine der Bedeutung des Mannes mehr entsprechende. Es steht nichts im Wege anzunehmen, daß der Dramaturg die An-

---

1) Creizenach, a. a. O. S. 30.

2) s. S. 46 Anm.

sicht von der Unaufführbarkeit des Goetheschen Gedichtes, die vor 14 Jahren von ihm ausgesprochen worden war, inzwischen geändert hatte. Jedenfalls ist es undenkbar, daß er ein Stück, von dem er nach F. L. Schmidt die sichere Erwartung eines Mißerfolges gehabt hätte, mit der Sorgfalt und Liebe inszeniert haben sollte, wie er es thatsächlich gethan hat und wie wir im folgenden sehen werden. Eine nähere Betrachtung der Bühnenfassung, in der die unsterbliche Tragödie zum ersten Male über das Theater ging, ist auch insofern von Interesse, als dank der ungeheuren Macht, die die Tradition im Bühnenwesen ausübt, manche Züge dieser Einrichtung sich bis heute auf dem Theater erhalten haben.

Klingemann teilte das Werk, das nach der Niederschrift des Dichters bekanntlich nicht in Akte, sondern nur in einzelnen Szenen zerfällt, in „sechs Abteilungen" ein, eine Bezeichnung, welche das Soufflierbuch und der Zettel gebrauchen. Zum ersten Male fiel der Vorhang nach der ersten Szene zwischen Faust und Mephistopheles. Die zweite Abteilung besteht aus der Paktszene, der Schülerszene und der in Auerbachskeller. Die dritte Abteilung beginnt mit der Hexenküche; es folgen die Auftritte: „Straße" (Faust, Margarethe), „Abend" („Ein kleines reinliches Zimmer"), „Spaziergang", „Der Nachbarin Haus"; den Schluß macht die zweite Straßenszene „Faust-Mephistopheles". Die vierte Abteilung bringt die erste Gartenszene „Wald und Höhle" und schließt mit der zweiten Gartenszene (dem sog. „Religionsgespräch"). Die fünfte Abteilung wird eröffnet durch den Monolog Gretchens vor dem Bild der Mater dolorosa; es schließt sich an die Szene mit dem „bösen Geist" und hierauf die Valentinszene, die den Schluß dieser Abteilung bildet. Mit Übergehung der „Walpurgisnacht" folgt dann die letzte Abteilung der Tragödie; sie hat nur mehr zwei Auftritte zu bringen: die Szene „Trüber Tag, Feld" und die Kerkerszene.

Die Bezeichnung „Abteilung" ist nicht viel mehr als ein Verlegenheitsausdruck, denn der Vorhang fällt nicht etwa da, wo offensichtlich nach dem Gang der Handlung ein Zeitintervall eintritt, wie z. B. nach der Hexenküche, sondern nach den Auftritten, nach welchen ein größerer szenischer Umbau nötig war, den eine einfache Verwandlung — der sog. Zwischenvorhang war zu jener Zeit noch unbekannt — nicht ersetzen konnte. Auf diesen rein theatertechnischen Gesichtspunkt, nach dem die sog. „kurze" und

„lange" Bühne stets wechselt, näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Wir müssen aber feststellen, daß Klingemann bei dieser Äußerlichkeit von dem Bestreben geleitet wurde, Zeit zu gewinnen, und dazu einen sehr beachtenswerten Grund hatte. Er gab nämlich den ersten Teil mit annähernder Vollständigkeit und ließ nur diejenigen Szenen fallen, denen sich unüberwindliche technische Schwierigkeiten entgegenstellten, wie die „Walpurgisnacht", oder solche, die ihrer ganzen Natur nach zur Bühnendarstellung ungeeignet erscheinen mußten, wie die beiden Vorspiele. In der Tragödie selbst entfernte er von ganzen Auftritten nur die Brunnenszene und — ein Strich freilich, der uns heute beinahe grausam erscheint — den lyrischen Monolog Gretchens „Meine Ruh ist hin". Diese Stelle, die im Text des Dichters bekanntlich eine Szene für sich bildet, wußte Klingemann in seiner Bühneneinrichtung absolut nicht unterzubringen. Offenbar schien es ihm zu sehr gegen alle Theatertradition zu sein, eine Szene, die nur aus wenigen Versen besteht, abgeschlossen für sich auf die Bühne zu bringen; andererseits konnte er sich aber auch nicht zu dem heute allgemein üblichen Ausfluchtsmittel entschließen, unmittelbar auf diesen Monolog das sog. Religionsgespräch folgen zu lassen, was bei dem Fehlen eines jeglichen Übergangs stets sehr gezwungen wirkt. Im Gegensatz hierzu ließ der Bühnenleiter aber zwei Auftritte stehen, die späterhin fast regelmäßig übergangen worden sind, die Szene „Wald und Höhle" und die Prosapartie: „Trüber Tag, Feld". Ebenso erlaubte er sich innerhalb der einzelnen Auftritte nur sehr wenige Kürzungen. Verhältnismäßig am stärksten ist von diesen noch der „Osterspaziergang" betroffen worden. Die Zahl der Handwerksburschen ist von fünf auf drei reduziert; der Bettler mit seinem Lied blieb weg, ebenso die Bauernszene mit dem Lied: „Der Schäfer putzte sich zum Tanz". Am Schluß des ersten Auftritts erschien Klingemann der Chor der Jünger und Engel offenbar undramatisch, er läßt die Szene endigen mit dem Satze Fausts „die Thräne quillt 2c." und schreibt dann „nachtönende Musik" vor. Ebenso fiel der Gesang der Geister bei der Abschließung des Paktes zwischen Faust und Mephistopheles weg, und bei der Einschläferung ersetzte ihn Klingemann durch eineu „allegorischen Tanz", wie sich die Regienotiz ausdrückt. In dem Dialog zwischen Faust und Wagner ist Alles gestrichen, was das Erscheinen des Pudels auf dem Theater voraussetzt. Mit den Worten Fausts „der Kreis

ist eng, schon ist er nah" schließt dieser Auftritt. Von ähnlichem Gesichtspunkte sind in der „Hexenküche" die Meerkatzen gänzlich eliminiert; sprechende Tiere auf die Bühne zu bringen, riskierte Klingemann offenbar nicht. Im übrigen aber ging der 1. Teil des „Faust", so wie ihn Goethe geschrieben, in Szene, und es ist in Hinblick auf den heutigen Theatergebrauch bemerkenswert, daß der erste Monolog des Helden ohne die geringste Auslassung gesprochen wurde.

Größere Freiheit aber als in der Behandlung des Textes erlaubte sich der Dramaturg und mußte sich erlauben in der szenischen Einrichtung. So gab er zwei Auftritten einen anderen Schauplatz als den vom Dichter vorgeschriebenen, um sie mit der folgenden bezw. vorgehenden Szene zusammenziehen zu können. Einmal brachte er das vorgeschriebene Gartenhäuschen, in das sich Gretchen verstecken soll, nicht auf die Bühne, sondern ließ diese Szene im Freien weiterspielen. Die Regienotiz bestimmt an dieser Stelle: „Margarethe springt herbei, versteckt sich hinter einen Baum und hält die Fingerspitzen an die Lippen. Gleich darauf: Faust". Der hinzutretende Mephisto erhält statt der Goetheschen Anordnung: „Klopft an", von Klingemann die Anweisung „sich zu räuspern". Dann verlegte er den Monolog Gretchens vor dem Andachtsbild der mater dolorosa aus dem von Goethe vorgeschriebenen Zwingergraben in die Kirche selbst. Diese Änderung hängt zusammen mit einem einschneidenden Eingriff, den er sich in den organischen Zusammenhang des Dramas erlaubte. Es betrifft die Valentinszene, der er eine andere Stelle anwies, als der Dichter ihr gegeben hat. Im Goetheschen Text folgt sie bekanntlich auf den eben erwähnten Monolog Gretchens. Diesem aber, den Klingemann, wie gesagt, in den Dom verlegt, schloß er unmittelbar die Szene mit dem „bösen Geist" an und ließ hierauf erst die Valentinszene folgen. Natürlich mußten dann die Worte des „bösen Geistes": „Auf Deiner Schwelle wessen Blut" gestrichen werden. Über die Berechtigung dieser Änderung läßt sich streiten, von bühnentechnischem Standpunkt aus hatte sie, abgesehen davon, daß ein Dekorationswechsel erspart wurde, jedenfalls den Vorzug, daß der dramatischste Auftritt der ganzen Dichtung, die Valentinszene, auf diese Weise an den Schluß der Klingemannschen 5. Abteilung gerückt war und einen wirkungsvollen Aktschluß abgab.

Von den Regieanordnungen, die Klingemann im einzelnen

getroffen hat, sind einige von besonderem Interesse dadurch, daß sie für die Stellung der Bühne zu bestimmten Kontroversen im Texte entscheidend geworden sind und dadurch auch die populäre Auffassung in diesen Punkten zweifellos bestimmt haben. Um hier einmal mit dem Ende zu beginnen, so wird in weiteren Kreisen stets mit voller Überzeugung ausgesprochen werden, daß Gretchen am Schluß der Tragödie stirbt. Eine nähere Betrachtung indes zeigt, daß hiervon im Text selbst nicht das Geringste enthalten ist. Die Worte des Mephisto „Sie ist gerichtet" und die „Stimme von oben: Ist gerettet" können nicht auf den eingetretenen Tod Gretchens bezogen werden, denn es folgt noch die „Stimme, von innen verhallend: „„Heinrich, Heinrich!"“", die doch zweifellos ihr noch zuzuschreiben ist. Ebensowenig findet sich eine auf das Sterben Gretchens bezügliche szenische Bemerkung Goethes. Nichtsdestoweniger wird man freilich aus inneren Gründen H. Düssel[1]) beipflichten, der den letzten Ruf des Mädchens als den einer Sterbenden bezeichnet. Daß aber diese Auffassung so allgemein ist und sich gegen sie kaum je ein Zweifel erhebt, ist in erster Linie dem Braunschweiger Bühnenleiter zu verdanken, der in dem Buche, nach welchem die erste Aufführung des Dramas vor sich ging, den Worten „Heinrich, Heinrich" die ausdrückliche Regienotiz beifügte: „sinkt sterbend nieder" und damit den Bühnengebrauch für alle Zeiten bestimmt hat.

Ein ähnliches Glück hat Klingemann damit gehabt, daß er die „lustigen Gesellen" Frosch, Siebel, Brander und Altmeyer auf dem Zettel als „Studenten" bezeichnete. Goethe hat bekanntlich dem Gedicht kein Personenverzeichnis vorangestellt. Dieses mußte sich also der Dramaturg selbst herstellen, und er hielt es, was die erwähnte Personengruppe anbelangt, für passender und der Bühnenkonvention mehr entsprechend den „lustigen Gesellen" eine gesellschaftliche Stellung zuzuweisen, als ihnen die ganz allgemeine Bezeichnung zu belassen, die ihnen der Dichter gegeben hatte. Daß auch diese Auffassung so populär geworden ist und heute jedermann von den „Studenten" im Faust spricht, ist nicht auf Rechnung gelehrter Auslegungen zu setzen, sondern rührt wieder von dem von Klingemann begründeten Bühnengebrauch her. Um hier eine gleichfalls das Personenverzeichnis betreffende Erörterung

---

[1]) Düssel, H., „Würdigung des Goetheschen Faust" S. 40.

anzuschließen, so wird an verschiedenen Stellen, u. a. auch von Enslin[1]) als besonders merkwürdig erwähnt, daß auf dem Zettel der ersten Faust-Aufführung „eine alte Wahrsagerin" figuriert habe, und zwar liest sich diese Bemerkung, als ob Klingemann sich mit dieser Gestalt so etwas wie eine Einlage gestattet hätte. Hier wird eben gänzlich übersehen, daß das Personenverzeichnis überhaupt Klingemanns Werk war und die „alte Wahrsagerin" nichts weiter ist als die „Alte" im Osterspaziergang, die nach dem Gespräch der Bürgermädchen ja in der That sich mit Zukunftsdeutungen befaßt. Wenn nun in den betreffenden Darstellungen weiter gesagt ist, diese Figur sei auch auf dem Zettel der zweiten Aufführung weggefallen, so entspricht dies der Thatsache, hat aber seinen Grund nur darin, daß bei der Wiederholung des Stückes überhaupt größere Kürzungen vorgenommen wurden und unter anderem auch die ganze die „Alte" betreffende Partie im Osterspaziergang wegfiel. — Die anderen Einzelheiten der Bühneneinrichtung sind weniger von Bedeutung, bemerkenswert ist nur noch, daß Klingemann die Worte am Schluß des Gedichtes „Ist gerettet", die nach Goethe von einer unsichtbaren „Stimme von oben" kommen sollen, durch einen niederschwebenden Cherub sprechen ließ.

Auf die Einstudierung des Werkes verwandte Klingemann die größte Sorgfalt. Bereits am 1. November 1828, also 3 Monate vor dem Termine der Aufführung, waren die Vorarbeiten in vollem Gange[2]). Auch die Nebenrollen wurden, soweit dies thunlich war, mit ersten Kräften besetzt, und die kleine Rolle des bösen Geistes z. B. einem Darsteller zugeteilt, der sonst in ersten Heldenrollen thätig war[3]). Geradezu für eine liebevolle Hingebung aber an die Goethesche Dichtung spricht die interessante Thatsache, daß Klingemann zur Herstellung der einzelnen szenischen Bilder die von M. Retsch zu dem Gedicht gezeichneten „Umrisse" benutzte, die ein Jahr vorher, 1828, in dritter Auflage bei Cotta erschienen waren. Wie der betr. Zeitungs-Referent, der dieses Faktum berichtet[4]), schreibt, seien im Laufe des Spieles, „ohne steif und vorbereitet zu erscheinen", stets diese Bilder

---

1) Enslin, a. a. O. S. 37.
2) Dresdener Abendzeitung Jahrg. 1828, Nr. 276.
3) 4) } Dresdener Abendzeitung Jahrg. 1829, Nr. 24.

erschienen, zur freudigen Überraschung derer, die sie gekannt hätten.

Was die Wirkung anbetrifft, die der denkwürdige Theaterabend auf das Publikum ausgeübt hat, so glaubt A. Enslin, daß dokumentarische Zeugnisse in Form von Zeitungsberichten überhaupt nicht vorlägen[1]). W. Creizenach verweist[2]) auf das damals in Braunschweig erscheinende, von Müllner begründete „Mitternachtsblatt für gebildete Stände", das den Erfolg der Vorstellung „sehr gut" nennt. Der betr. Kritiker urteilt über den Darsteller des „Faust" Eduard Schütz ziemlich abfällig, während der Vertreter des Mephisto, Heinrich Marr, von ihm viel Lob erhält[3]). Gar keine Beachtung hat bis jetzt die eingehende Besprechung gefunden, die sich in Nr. 29 der von Th. Hell (Winkler) herausgegebenen Dresdener „Abend-Zeitung" vom 29. Januar 1829 findet. Der mit „N" unterzeichnete Referent schreibt von einem „gedrängt vollen Hause" und nennt den Erfolg der Vorstellung „glänzend". „Wie unrichtig", fährt er fort, „ist die Behauptung, eine Aufführung des Gedichtes sei unmöglich, wir prophezeien mit voller Überzeugung, daß Goethes Meisterwerk noch viele hundert Darstellungen erleben wird." — Ehe der Kritiker auf die Besprechung der darstellerischen

---

1) Enslin, a. a. O. S. 37.

2) Creizenach, a. a. O. S. 33.

3) An diese erste Darstellung des Mephisto knüpft sich eine, u. a. auch von Creizenach (a. a. O. S. 33) erwähnte Anekdote, die, wenn sie in ihrem ganzen Umfange wahr wäre, auf die Direktionsführung Klingemanns ein sehr eigentümliches Licht werfen würde. Es wird nämlich erzählt, Marr habe, um sich einen virtuosenhaften Trick zu schaffen, an einer Stelle den Dichter „verbessert" und nach Abgang des Schülers gesagt: „Dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange, — bange, — bange!" — Daß derartiges auf der Braunschweiger Bühne unter der Direktion Klingemanns vorgekommen sein sollte, ist durchaus anzuzweifeln. Einmal ist es im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß der genannte Schauspieler hier den Klingemannschen Theatergesetzen, nach denen jegliches unangemeldete Extemporieren streng verboten war (gesetzliche Verordnungen § 23), bewußt entgegengehandelt haben sollte, völlig ausgeschlossen aber, daß Klingemann bei seiner pietätvollen Behandlung der Goetheschen Dichtung vorher seine Zustimmung zu dieser „Verbesserung" gegeben haben sollte. Daß Marr als Mephisto die Stelle zuweilen wirklich so gesprochen hat, kann trotzdem auf Wahrheit beruhen. Es wird aber nicht in Braunschweig gewesen sein, sondern bei Gelegenheit seiner späteren zahllosen Gastspiele, auf denen er nach dem Zeugnis seines Sohnes stets die Rolle spielte. (Marr, Wilh. a. a. O. S. 694.)

Leistungen eingeht, dankt er im Namen des Publikums „dem würdigen Generaldirektor Klingemann, der mit wahrer Selbstverleugnung uns diesen Hochgenuß verschafft hat". „Wie glücklich", ruft er aus, „kann sich eine Bühne schätzen, die einen so bedeutenden Mann zum Führer hat." Im Gegensatz zu dem Rezensenten des „Mitternachtsblattes" überschüttet er den Darsteller des Faust mit Lob. Er sagt: „Den Faust gab Herr Schütz. Obgleich wir immer den sinnigen Künstler in ihm schätzen, so haben wir ihm doch dieses großartige Auffassungsvermögen nicht zugetraut; er löste seine schwere Aufgabe mit Meisterschaft. Der Übergang aus dem düstern Mönchsleben ins heitere Getriebe gewöhnlicher Lebensverhältnisse war ganz vortrefflich von ihm berechnet, hier kann der Darsteller leicht scheitern, indem er mit der Maske auch den Charakter abwirft und ein anderer wird; doch hat Herr Schütz diese Klippe glücklich umschifft, er blieb Faust. Unerschöpflich war seine Kraft bis zum Schlusse." Von Marr als Mephisto wird gesagt, daß er den bedeutenden Ruf, den er sich schon erworben, durch diese Darstellung glänzend gerechtfertigt habe; besonders wird auf die große Wirkung hingewiesen, die der Künstler mit der Schülerszene erreicht habe. Das „Gretchen" der Mad. Berger nennt der Kritiker „ein liebliches Gebilde voll Anmut und Innigkeit"; doch wirft er ihr für die Kerkerszene „Mangel an tragischer Kraft" vor. Über Klingemanns Gemahlin, die ganz im Gegensatz zu ihrem Fache, welches das der Heroinen war, die erste Darstellerin der Marthe Schwertdlein gewesen ist, urteilt er: „Auch unsern Dank verdient Mad. Klingemann, die aus Achtung für das Meisterwerk die Rolle der alten Nachbarin übernommen hatte und sie höchst ergötzlich ganz im Sinne des Dichters gab." Zum Schluß wird der szenischen Anordnung ein besonderes Lob erteilt und erwähnt, daß speziell die Studentenszene sehr wirkungsvoll arrangiert gewesen sei.

Da, wie wir gesehen haben, Klingemann verhältnismäßig nur wenig Kürzungen vorgenommen hatte, war die Vorstellung denn auch von ungewöhnlich langer Dauer. Auf der ersten Seite des Soufflierbuches ist die Spielzeit jeder Abteilung genau nach Minuten eingetragen, und als Summe ergiebt sich, daß das bloße Spiel 3 Stunden und 34 Minuten in Anspruch nahm. Nimmt man die 5 Zwischenakte hinzu, so hat also der Theaterabend über 4 Stunden gedauert. Dies scheint den guten Braunschweigern

selbst für die Darstellung des Goetheschen Wunderwerkes zu viel gewesen zu sein, denn der Zettel der zweiten Aufführung, die am 3. Februar 1829 stattfand, trägt den Vermerk „Noch bedeutend abgekürzt". Die Striche, die der Text zu dieser Aufführung erfahren hat, sind aus dem betr. Buche nicht mehr zu ersehen, da sie sich mit solchen jüngeren Datums durchqueren; einer jedoch, der sich aus dem Vergleich der beiden Theaterzettel ergiebt, wurde auf einer der vorgehenden Seiten namhaft gemacht.

Weitere Wiederholungen des Dramas wurden für die nächste Zeit dadurch unmöglich gemacht, daß der Darsteller des Faust, Ed. Schütz, das Braunschweiger Engagement verließ, und es Klingemann an einem passenden Ersatz fehlte[1]). So fand die 3. Aufführung erst am 15. November 1829 statt, und zwar mit dem bekannten Heldenspieler W. Kunst in der Titelrolle[2]). Aber auch dieser, der zwar zu seiner Zeit einen außerordentlichen Ruf genoß, war seiner Aufgabe nicht gewachsen, schon allein aus dem Grunde, weil er nach seinem eigenen Geständnis die Rolle „nie lernen konnte"[3]). Infolgedessen unterblieben weitere Aufführungen bis zum Jahre 1831, wo Schütz wieder in das Braunschweiger Engagement trat, und die Tragödie wieder auf dem Spielplan erscheint[4]).

Die erfolgreiche Bühnendarstellnng einer bisher allgemein als Buchdrama betrachteten Dichtung konnte natürlich auf die anderen deutschen Bühnen nicht ohne Wirkung bleiben. Klingemann, der, wie schon bemerkt wurde, auch im Punkte seiner dichterischen Produktion das ökonomische Interesse nicht außer Acht ließ, bot seinen Kollegen bereitwilligst die Hand zur Nachfolge und erließ in Nr. 28 der Dresdener Abend-Zeitung vom 2. Februar 1829 folgendes Inserat:

„Theater Anzeige.

Faust, von Goethe, Tragödie in sechs Akten, für die Dar-

---

[1]) Enslin, a. a. O. S. 40. [2]) Theaterzettel.

[3]) Ja selbst als das Goethe'sche Gedicht ein feststehendes Repertoirestück der deutschen Bühne geworden war, blieb Kunst auf seinen Gastspielen, die sich über ganz Deutschland und Oesterreich erstreckten, dem Klingemann'schen „Faust" treu und trug so nicht wenig dazu bei, daß dieser noch Jahrzehnte lang dem Goethe'schen erfolgreich Konkurrenz machte. (Starke, G., „Wie Goethes Faust auf die Bühne kam". Braunschweiger Anzeigen 26. August 1894). [4]) s. Anm. 1.

stellung redigiert. — Von diesem Stück, welches auf dem Hoftheater zu Braunschweig soeben mit dem entschiedensten Erfolg auf die Bühne gebracht wurde, ist das genau eingerichtete Buch nebst der dazu gehörigen Partitur in korrekten Abschriften gegen ein an die dortige Direktion portofrei einzusendendes Äquivalent von 5 Friedrichsdor zu erhalten."

Die erste Bühne, die von der Klingemannschen Offerte Gebrauch machte, war Hannover. Dort ging am 8. Juni 1829 das Drama nach der Braunschweiger Einrichtung in Szene[1]). Es folgten am 28. August, aus Anlaß des 80 jährigen Geburtstages des Dichters, Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M. und endlich Weimar. An letzterer Stelle hatte man sich allerdings schon längere Zeit mit dem Plane getragen, den „Faust" auf die Bühne zu bringen, die Ausführung aber ist durch den erfolgreichen Vorgang des Braunschweiger Dramaturgen jedenfalls erheblich mit bestimmt worden. Bemerkenswert ist, daß der greise Dichterfürst selbst die Klingemannsche Bühnenbearbeitung seines Lebenswerkes acceptierte[2]). Auch an den meisten anderen Bühnen übernahm man die Braunschweiger Einrichtung, für deren Verbreitung auch der Umstand beitrug, daß Marr und Schütz, die ersten Darsteller der zwei Hauptrollen, an vielen Orten zusammen in dem für das Theater gewonnenen Stücke gastierten[3]). Noch aus dem Jahre 1875 schreibt der Sohn des ersteren in dem im Eingange dieses Kapitels besprochenen Artikel, daß die Klingemannsche Bearbeitung an allen Bühnen feststehe und meint zum Schluß ironisch: „Klingemanns Verdienste um die Inszenierung werden noch heute an vielen Bühnen dadurch geehrt, daß man seinen Namen auf dem Zettel unsichtbar bleiben läßt, während der Name des zeitweiligen Regisseurs mit fetter Schrift sich wichtig macht"[4]).

Klingemanns letzte Lebensjahre.

Um auf die Weiterentwicklung der Verhältnisse am Braunschweiger Hoftheater und Klingemanns Einwirkung auf dieselben zurückzukommen, so ist die erste Aufführung von Goethes „Faust",

---

[1]) [2]) } Schmidt, a. a. O. I, S. 182, Creizenach, a. a. O. S. 34.

[3]) [4]) } Marr, Wilh., a. a. O. S. 694.

wie sie die bedeutendste dramaturgische That des Bühnenleiters war, auch die letzte, die von ihm in Betracht kommt. Wohl verzeichnet das Repertoire unter dem Gestrüpp der öden Possen und ephemeren Lustspiele, die, dem Geschmack des obersten Gebieters entsprechend, einander ablösen, auch die Aufführungen von ernsten Kunstwerken, aber es sind nur Wiederholungen aus dem früheren Spielplan. Die Initiative des Dramaturgen ist durch die unerquicklichen Verhältnisse, die wir kennen gelernt haben, vollständig lahm gelegt. „Der Meister war theatermüde geworden", erzählt der Schauspieler Marr [1]). Nichtsdestoweniger scheint er dem Duodeztyrannen auf die Dauer doch noch unbequem geworden zu sein, denn dieser soll seine Enthebung von dem Posten eines Generaldirektors und seine Versetzung an das Collegium Carolinum als Dozent verfügt haben [2]). Der Vollziehung dieses ihm zugedachten Berufswechsels wurde Klingemann jedoch dadurch enthoben, daß der 6. September 1830 einen großen Umschwung in den politischen Verhältnissen des Herzogtums brachte. Am Abend dieses Tages brach, während im Theater Rossinis „Othello" gegeben wurde [3]), eine gegen den Despoten gerichtete Volksrevolte los, die diesen veranlaßte, schleunigst und auf nimmerwiedersehen sein Land zu verlassen [4]). Der Nachfolger in der Regierung,

---

[1]) s. S. 35 Anm. 4.

[2]) Diese Angabe, die E. Devrient (a. a. O. S. 97) über das Verhältnis Klingemans zu der Braunschweiger Lehranstalt giebt, scheint allein der Thatsache zu entsprechen. Glaser (a. a. O. S. 89) und Goedeke (a. a. O. Bd. IV, S. 440) lassen ihn bereits vom Jahre 1828 ab dort angestellt sein; noch weiter geht hierin Koberstein (Grundriß der Geschichte der deutschen Nationallitteratur Bd. IV, S. 672), der die dramaturgische Laufbahn Klingemanns auf ein einziges Jahr reduziert und ihn seine ganze übrige Lebenszeit als Professor am Carolinum fungieren läßt. Daß diese letztere Bemerkung ein großer Irrtum ist, wird durch die ganze vorliegende Arbeit bewiesen; aber auch was die Angabe Glasers und Goedekes betrifft, so hat Klingemann niemals auch nur auf kurze Zeit eine Lehrthätigkeit an der in Rede stehenden Anstalt ausgeübt. Abgesehen davon, daß er, wie wir sahen, bei Gelegenheit der Faust-Aufführung im Jahre 1829 ausdrücklich von Zeitgenossen als Generaldirektor des Hoftheaters genannt wird, findet sich sein Name weder in den Dozentenverzeichnissen noch in den in Betracht kommenden Akten des Carolinums; eine Thatsache, deren Feststellung ich der Güte des Herrn Rechnungsrat Saeger in Braunschweig verdanke, der die Liebenswürdigkeit hatte, die betr. Urkunden daraufhin durchzusehen. [3]) Bauer, C., a. a. O. S. 332.

[4]) Treitschke, H. G. v., Deutsche Geschichte im 19. Jahrh. Bd. 4, S. 103.

Herzog Wilhelm, hob zwar den Klingemann betreffenden Erlaß seines Bruders auf, leider aber war es zu spät, daß dieser von neuem eine fruchtbringende Theaterthätigkeit hätte entfalten können, denn nur wenige Monate darauf sollte er von der Bühne des Lebens abgerufen werden. Am 25. Januar 1831 machte ein Lungenschlag seinem Leben ein Ende[1]).

Der frühere Registrator, der sich im Leben den Theaterleuten zugesellt hatte, sollte auch nach seinem Tode deren Geschick teilen. Das Andenken wenigstens, das die Stadt Braunschweig Klingemann zu teil werden ließ, macht das Schillersche Wort von dem Nachruhm des Mimen auch auf ihn anwendbar. Sein Grab auf dem Domkirchhof in Braunschweig war lange Zeit verwahrlost und vergessen. Ein schiefes Kreuz mit einer unleserlich gewordenen Inschrift war das Erinnerungszeichen an den Mann, der für die Pflege der dramatischen Kunst in seiner Vaterstadt Großes geleistet hatte. Erst in allerjüngster Zeit, im Jahre 1894, ließ auf Anregung von verschiedenen Seiten der zeitige Intendant des Hoftheaters, Freiherr von Wangenheim, eine würdige Ausstattung der Ruhestätte des Dichters und Dramaturgen vornehmen[2]).

---

[1]) Devrient, Ed., a. a. O. V, S. 96.

[2]) Braunschweiger Anzeigen 14. September 1894.

2. Teil.

Klingemann als dramaturgischer Theoretiker.



I.

Über das Wesen des Dramas.

Klingemann hat seine Theorien über das Wesen des Dramas nicht in einem systematischen Zusammenhang dargestellt, sondern einzelne Gegenstände der Dramaturgie zu verschiedener Zeit und an verschiedenen Stellen erörtert. Es kommen hier einige in der „Zeitung für die elegante Welt" enthaltene Aufsätze in Betracht, die Vorrede zu seinem 1808 erschienenen „Theater" und zahlreiche in seinem Reisetagebuch „Kunst und Natur" eingestreute Bemerkungen. Alle diese dramaturgischen Äußerungen tragen den Charakter des Gelegentlichen an sich und sind von den jeweiligen Zeitumständen bedingt; daher darf es nicht Wunder nehmen, wenn sie nicht aus einer einheitlichen Grundanschauung hervorgehen, sondern mehrmals von einem gänzlich veränderten Standpunkte des Verfassers Zeugnis ablegen. Sie müssen daher auch in der Reihe ihres Entstehens betrachtet werden.

In den Jahren 1797—1800 studierte Klingemaun in Jena und trat dort dem Romantikerkreis der Gebrüder Schlegel, Tieck und Brentano nahe[1]). Ganz im Geiste der neuen Schule sind denn auch seine ersten dichterischen Produktionen (sein erster und einziger Roman führt den bezeichnenden Titel „Albano, der Lautenspieler"[2]), während die theoretischen Abhandlungen, die er in dieser Zeit veröffentlichte, jenen Zug nur teilweise erkennen lassen. In diesen zeigt er sich vielmehr als getreuer Schildträger des von ihm während seines ganzen Lebens enthusiastisch verehrten Schiller. Er ist Romantiker in dem Maße und in der Zeit, in der Schiller dieser Richtung Konzessionen macht („Jungfrau von Orleans"), aber ausgesprochener Klassizist nach Erscheinen der „Braut von

[1]) Allg. deutsche Biographie Bd. 16, S. 187, Art. „Klingemann" von J. Kürschner. [2]) Gödecke, a. a. O. Bd. VI, S. 141.

Messina". Nur etwas verbindet ihn ganz speziell mit der romantischen Schule: die ausgesprochene Gegnerschaft gegen den Nikolaiischen Geist der Vernünftelei in der ästhetischen Kritik, der sich damals in dem bekannten Garlieb Merkel verkörperte.

Beide Tendenzen, Parteinahme für Schiller und Kampf gegen die verspäteten Aufklärer, gehen einander über in Klingemanns Schrift: „Über Schillers Tragödie „die Jungfrau von Orleans", die er mit dem Untertitel „acht Briefe an einen Freund" im Jahre 1802 bald nach Erscheinen des Dramas herausgab. Gleich im Eingang unternimmt der Verfasser einen scharfen Vorstoß gegen Merkel und Konsorten. Er sieht diese schon im Geiste, wie sie ihrer Weise gemäß das Gedicht nach allen möglichen Rücksichten — psychologischen, moralischen, philosophischen und historischen — beurteilen, nur nicht von dem Gesichtspunkte, der für alle Dichtwerke der allein maßgebende ist, dem poetischen. Und doch, sagt der Dramaturg, ist bis jetzt kaum je eines erschienen, die alle anderen Betrachtungsweisen strenger ausschließt, als die „Jungfrau." Aber nicht nur vom Standpunkte der Poesie überhaupt will das Drama beurteilt werden, sondern, da der Dichter sein Werk eine „romantische" Tragödie genannt hat, dürfen im besonderen auch nur die Grundsätze der romantischen Poesie auf dasselbe angewandt werden, und es wäre nichts verkehrter, als mit Prinzipien, die aus dem antiken Drama abstrahiert sind, an die Schillersche Dichtung heranzutreten[1]).

Klingemann giebt nun im folgenden eine Analyse des Gegensatzes zwischen Antik und Romantisch, für die er die Priorität in Anspruch nimmt. Ausgehend von der Kantschen Unterscheidung von Bildhauerkunst und Malerei legt er dar, daß diese Differenz auch das Verhältnis von antiker und romantischer Dramatik bestimme. Denn die erstere habe das Wesen der Plastik als der vorherrschenden Kunst jener Weltepoche in sich aufgenommen, die moderne hingegen nähere sich der Malerei, der bildenden Kunst, die im Verlauf der Entwicklung die Plastik in der Vorherrschaft abgelöst habe. Das Wesen der Bildhauerkunst ist nach Kant Sinnenwahrheit, insofern die Gestalten, die im Raum vollendet und auf das Schärfste begrenzt sind, uns in die unmittelbare Nähe gerückt werden. Im Gegensatz hierzu geht die Malerei auf

[1]) Über Schillers Tragödie ꝛc. S. 4—10.

den Sinnenschein aus; sie hüllt den Zauber der Farben um ihre Gegenstände, und alles ist uns in mildernde Ferne entrückt. Sie schafft Übergänge, von denen die Plastik nichts weiß, und in dem Farbenspiele löst sie schneidende Dissonanzen auf. In ihr ist mehr Ahnung als Wahrheit, mehr Ferne als Nähe. Ganz dieselben Momente bestimmen auch die Verschiedenheit der antiken und romantischen Dichtungsart. In der klassischen Poesie ist die Form scharf begrenzt und harmonisch vollendet, daher sind Klarheit und Ruhe die Wirkung auf den Betrachter. Die moderne Dichtung hingegen zeigt gerade ein Streben nach dem Unendlichen. Nach Analogie der Malerei bringt auch sie ein Medium zwischen ihre Gestalten; „das Reich der Farben ist unsichtbar in ihr fortgesetzt und Dissonanzen sucht auch sie durch ein Farbenspiel zu lösen. Sie giebt mehr Sinnenschein als Sinnenwahrheit, mehr Ahnung und Ferne als Bestimmtheit und Nähe."

Daß diese Poesie in dem Wunderbaren ihr liebstes Kind sehen muß, geht aus der Sache selbst hervor, und so stellt sich uns die „Jungfrau von Orleans" als romantisches Gedicht κατ' ἐξοχήν dar. Nun aber, ruft Klingemann aus, der gestrenge Kunstrichter Merkel! Wenn er schon die lyrische Partie in „Maria Stuart" getadelt und besonders die Verwendung des Reimes in diesen Versen gerügt hat, „weil sie jegliche Täuschung verhinderten" wie wird da erst das neueste Werk Schillers vor ihm bestehen! Nicht nur lyrische Stellen mit gereimtem Silbenmaß in Fülle, nein — horribile dictu — der Charakter der Heldin ist sogar übernatürlich, aus der Wirklichkeit heraus und zum Wunder erhoben. Wie kann der kluge Mann da noch getäuscht werden? Nun, diese ganze Frage, fährt der Verfasser fort, ist durch Goethes scharfsinniges Wort entschieden, „die Kunst soll nicht wahr scheinen, sondern den Schein des Wahren haben." — Denn, setzt Klingemann hinzu, und wir hören wieder deutlich den Schüler Kants sprechen, alle Kunst gründet sich auf Freiheit, und mit völliger Willkür geben wir uns dem schönen Scheine hin, der ja unsere eigene freie Schöpfung ist. Mögen und sollen wir sogar in der Wirklichkeit Vernunft und Aufklärung walten lassen und das Wunder negieren, im Reiche der Poesie glauben wir an dasselbe, weil wir hier nicht unserer Vernunft, sondern unserer

[1]) Über Schillers Tragödie ꝛc. S. 11—22.

Phantasie folgen, die fessellos durch die unendlichen Räume schwebt[1]).

Ein Streit aber der Phantasie und des Glaubens mit der nüchternen Vernunft ist nach Klingemann auch das Thema des Gedichtes, und der Kampf der Engländer und Franzosen ist nicht nur ein politischer, sondern muß auch von jenem Gesichtspunkt aus verstanden werden. Die Franzosen sind die Begeisterten für Religion und Poesie; die Engländer kämpfen erbittert für das Recht der Vernunft und, selbst geschlagen, strecken sie die Waffen nicht, ihr zu entsagen. Talbot stirbt für die Vernunft, und seinen letzten Atem verwendet er zu Worten des furchtbarsten Skeptezismus, wie er nur je ausgesprochen worden ist. Welch ein herrlicher Gegensatz hierzu der Tod der Jungfrau, der sich die Himmel öffnen, sie aufzunehmen[2]).

Was den Charakter der Heldin betrifft, führt der Dramaturg aus, so wäre es eine ärmliche Auffassnng, ihn als den einer Schwärmerin zu bezeichnen. Ihr hat sich vielmehr das Göttliche offenbart, und darum ist sie im höchsten Sinne des Wortes be- geistert. Von ihrem ersten Erscheinen an hat die Gestalt etwas Erhabenes; aber ihre Erhabenheit steigert sich in der Szene mit Montgommery zur Furchtbarkeit, und sie scheint der Menschheit gänzlich entrückt zu sein. Der Dichter darf jedoch seine Gestalten nicht vollständig aus dem Kreis der Menschen herausheben, und wenn er sie nach einer Seite hin von uns entfernt hat, muß er sie nach einer anderen uns wieder nahe bringen. Dieser not- wendigen künstlerischen Forderung kommt Schiller dadurch nach, daß er uns im Fortgang der Handlung die Jungfrau von dem mächtigsten Menschengefühl ergriffen zeigt, das das Herz bewegt: der Liebe. Jetzt ist sie wieder unser, von denselben irdischen Freuden und Schmerzen, von derselben Sehnsucht erfüllt. Und dieses Gefühl verläßt uns auch dann nicht, wenn wir Johanna ihre Leidenschaft bekämpfen und schließlich überwinden sehen. Die Liebe hat den Charakter mit uns versöhnt, aber sie zerstört ihn auch, und der Moment der höchsten Anmut ist zugleich der tragischste des ganzen Gedichtes. Johanna liebt, aber der, den sie liebt, ist der Feind ihres Vaterlandes, der Anführer der Eng-

[1]) Über Schillers Tragödie rc. S. 22—29.
[2]) Über Schillers Tragödie rc. S. 30—36.

länder. Der Geist weicht von Johanna, und das Schicksal kehrt sich gegen sie. Erst in der Verbannung und Einsamkeit erringt sie wieder die Kraft über sich selbst. Sie besiegt die zerstörende Leidenschaft, das Irdische löst sich wieder von ihr, und als eine Verklärte schwebt sie schließlich zum Himmel empor. „Sollten Sie — wendet sich Klingemann zum Schluß seiner Ausführungen an den Freund — noch ein profanes Urteil über diese Tragödie hören, so deuten Sie auf ihre poetische Vollendung hin und wenden dann jene Worte des Erzbischofs auch hier an: „Vor solcher göttlichen Beglaubigung muß jeder Zweifel irdischer Klugheit schweigen"[1]).

Zu dem dramaturgischen Programm Merkels und seines Anhangs gehörte, wie wir vorhin von Klingemann angeführt sahen, auch der Kampf gegen den Vers im Drama. Allerdings war dieser Streit von jenen nicht begonnen worden, sondern hatte in gewissem Sinne schon von Gottsched seinen Ausgang genommen, der in seiner „kritischen Dichtkunst" das metrische Silbenmaß im Drama für „verdrüßlich" erklärt[2]). Waren die nachfolgenden nach dieser Richtung zielenden Bestrebungen insofern zeitgemäß, als die Verdrängung des Alexandriners aus der deutschen Dramatik für die gedeihliche Entwickelung derselben durchaus notwendig war, so hatte sich bekanntlich mit der Einführung des 5füßigen Jambus in das Drama die Sachlage durchaus geändert, und nur eine platte Natürlichkeitsauffassung konnte noch gegen den Gebrauch des Verses überhaupt Front machen.

Von diesem Gesichtspunkte aus ist eine „Der Dichter" betitelte Travestie von Klingemann[3]) aufzufassen, welche die in Rede stehende Bewegung der verdienten Lächerlichkeit überliefert. Wir sehen in einem Dialog zwischen Apollo und einem Kritikus der Nikolai-Merkelschen Schule, mit Namen Theobald, wie dieser den Gott der Poesie nach seinen Grundsätzen zurechtstutzt. Apollo tritt mit der Lyra in der Hand auf und rezitiert Verse. Theobald beginnt nun sein Erziehungswerk folgendermaßen:

„Fürs erste lege diese steife Sprache ab; ich glaube, es sind Trimeter. Alles muß jetzt behende und natürlich sein; es versuchen es seit kurzer Zeit zwar einige Dichter, ihre Schauspiele in

---

1) Über Schillers Tragödie ꝛc. S. 36—41.

2) Koberstein, a. a. O. Bd. 4, S. 199.

3) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1803, Nr. 45.

Jamben zu schreiben, aber man liebt es doch im Ganzen nicht: Leichter Dialog, Prosa, das ist die Hauptsache, alles Prosa! Ich glaube, Ihr könnt gar nicht in Prosa reden?

Apollo: „Nur Harmonie beseelt der Dichtkunst hohes Werk. Vom Himmel wurde sie zu Euch herabgesandt.

Theobald: Das ist Mystik! womit wir nichts zu schaffen haben. Glaubt mir, mit solchen Ideen kommt man jetzt nicht durch. Ihr müßt klar und verständlich sein, daß Euch die Kinder in der Wiege begreifen. Wir machen jetzt solche erstaunliche Fortschritte in der Popularität, daß uns in kurzer Zeit vielleicht sogar die unvernünftigen Tiere verstehen lernen. Davon wußte man zu Eurer Zeit nichts. Folgt mir, ich meine es gut mit Euch. Versucht es nur auch mit der Prosa, es wird Euch nicht gereuen, u. s. w.

Auf Apollo machen die Ermahnungen zunächst noch wenig Eindruck, denn er entgegnet:

„Laßt sehen, wie weit es Eure Thorheit treibt!"

Aber der Kunstrichter sieht in dieser Antwort schon einen kleinen Schritt zur Besserung. „Es war wenigstens nur mehr ein fünffüßiger Jambus" ist der Sinn seiner folgenden Äußerungen, in denen das Wortspiel „Ich habe die Prosa gar lieb, merke auch, daß ich ganz für sie geschaffen bin" keinen Zweifel läßt, auf wen der launige Dialog im besonderen gemünzt ist. Nach und nach wird der Gott den Belehrungen zugänglicher und er antwortet schon: „Beinahe überzeugst Du mich!"

„Herrlich", ruft Theobald aus, „jetzt sind es nur mehr 4 Füße" und nach den Worten Apolls:

„Nun, ist es Dir so recht?"

Der Kunstrichter: „Gott sei Dank, jetzt sind wir auf der Erde". Er windet nun auch dem Gott, der nicht mehr widerstrebt, die Lyra aus der Hand und reicht ihm eine Guitarre, da diese jetzt das allgemein beliebte Instrument sei, und hiermit schließt die Travestie.

Einzig und allein aus Klingemanns leidenschaftlicher Opposition gegen das Natürlichkeitsprinzip auf dramaturgischem Gebiete ist auch der Enthusiasmus zu verstehen, mit dem er Schillers „Braut von Messina" aufnahm, und zu begreifen, daß er mit der Verwendung des Chors in der Tragödie die heilvollste Entwicklung des deutschen Dramas anheben sieht. Von dem

Romantiker ist jetzt wenig mehr an ihm zu spüren; in seinem Aufsatze: „Einige Bemerkungen über den Chor in der Tragödie, besonders in Beziehung auf Schillers „Braut von Messina"[1]) tritt er uns, worauf wir vorhin schon hinwiesen, vielmehr als einer der extremsten Vertreter der klassizistischen Richtung entgegen.

Veranlassung zu diesen Erörterungen gab ihm eine Kritik des Schillerschen Dramas in dem „Freimüthigen", der Zeitschrift, die sich gerade in diesem Jahre als das litterarische Feldlager der Vernünftler etabliert hatte. Einen in diesem Referat enthaltenen Satz: „es ist eine Frage, ob sie (die Chöre) auf unsere Bühne gehören", stellt Klingemann an den Anfang seiner Ausführungen und entgegnet dem betr. Kritiker, daß er vollständig recht habe, wenn er unter „unserer Bühne" die Kotzebuesche verstehe d. h. das Theater in dem Zustand, in dem es sich zur Zeit leider befinde. Diese Bühne verdiene noch gar nicht den Namen eines Theaters. Die wahrhaft poetische Erhebung sei auf ihr etwas äußerst Seltenes, denn auch was das ernste Drama betreffe, diene sie dem herrschenden Geschmack, der die Natur liebe d. h. nicht die allschaffende, sondern die konventionelle Wirklichkeit. Die Wiedereinführung des Verses in das Drama sei der erste Schritt gewesen, es seinem unvergänglichen Muster, der antiken Tragödie, wieder zu nähern. Schiller habe nun den Mut gehabt, den zweiten zu thun und den Chor dem Drama wiederzugewinnen, der bei tieferer Untersuchung der echten Tragödie unentbehrlich sei. Durch ihn würden die Gefühle des erschütterten Zuschauers besänftigt und gleichsam als eine „zweite höhere Poesie ausgesprochen", er ziehe also „den menschlichen Anteil in den kühnen tragischen Kreis mit hinein." Die höchste Vollendung bedeute es daher, wenn der Chor abgeschlossen für sich bestehe und nicht als eine mitwirkende Person in die Handlung eingreife[2]).

Diese schon kühne Forderung wird aber durch die folgenden noch übertrumpft, in denen er, was die Bühnendarstellung betrifft, nichts mehr und nichts weniger als die Wiedereinführung der Masken und des Kothurns verlangt. Der große Wert der ersteren beruhe darauf, daß sie die Persönlichkeit des Schauspielers

[1]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1803, Nr. 57, 58.

[2]) Einige Bemerkungen ꝛc. S. 110—112.

verdeckten und wirklich ideale Erscheinungen hervorriefen; der Kothurn sei dazu bestimmt, „die schon durch Rythmen erhöhte Darstellung auch sichtbar zu erheben.“ Auf diesem Wege, sagt er zum Schluß, werde die Schauspielkunst dazu gelangen, ihre Gegenstände würdig zu interpretieren und nicht mehr, wie das zur Zeit vielfach der Fall sei, durch die Kleinlichkeit ihrer Ausführung die Schöpfungen der Poesie zu parodieren scheinen [1]).

Was diese letzteren Forderungen betrifft, die auf uns heute den Eindruck einer Persiflage machen, so muß bemerkt werden, daß sie in der Zeit, in der sie erhoben wurden, nicht im Entferntesten so ungeheuerlich erschienen, als vom modernen Standpunkt. Sie sind ein Ausfluß jener pathetisch-deklamatorischen Richtung in der Schauspielkunst, die von Goethe in Weimar begründet worden war und die, wie wir später sehen werden, auch Klingemann im Großen und Ganzen vertrat.

In seiner Auffassung von dem Wesen des Dramas sehen wir aber unseren Dramaturgen fünf Jahre später eine zweite große Schwenkung machen. Konnten wir feststellen, daß er in seinen Briefen über Schillers „Jungfrau von Orleans“ den romantischen Stil im Drama für gleichberechtigt mit dem antiken erklärt, in seinen Erörterungen über die „Braut von Messina“ den letzteren aber, man möchte sagen auf das Verwegenste, befürwort, so hören wir ihn in der Vorrede zu dem 1808 erschienenen I. Bande seines „Theaters“ aus einer ganz anderen Tonart sprechen. Dort erkennt er kurz und bündig die r o m a n t i s c h e Dichtungsart für das Drama seiner Zeit als a l l e i n b e r e c h t i g t an und die von ihm selbst bis zur äußersten Konsequenz vertretene klassizistische Richtung thut er mit den Worten ab: „diejenigen einzelnen trefflichen tragischen Gedichte, die in den antiken Stil zurückgearbeitet sind, erscheinen mir als große revenants der griechischen Vorzeit und können, wie Geister, Ehrfurcht erregen, sich aber niemals mit dem frischen Leben bekleiden, welches nötig ist, um sich ihrer in der Gegenwart und Nähe zu erfreuen“ [2]).

Die heutige Menschheit, führt er in folgendem aus, wolle auf dem Theater nicht mehr den Kampf mit den Göttern oder dem Fatum sehen, sondern den Streit in der eigenen Brust mit der

---

[1]) Einige Bemerkungen ꝛc. S. 116/17.

[2]) Theater S. II—III.

eigenen Leidenschaft. In höchster Vollendung hat uns dies Shakespeare gezeigt und er bleibt daher das Muster für den modernen Dramatiker. Auch die Anforderungen an die Qualität des tragischen Charakters haben sich geändert; sie sind in gewisser Beziehung einfacher als nach antiker Anschauung, denn wir wollen nichts weiter als fühlende Menschen vor Augen haben. Es ist auch nicht notwendig, daß der Held unterliegt, sondern wir können uns gerade daran begeistern, daß er sich siegreich über die ihm widerstrebenden Mächte erhebt. Wenn er aber unterliegt, so ist dennoch nach unserem Gefühl sein Tod keine unumgängliche künstlerische Notwendigkeit; es beweist im Gegenteil oft einen größeren Heroismus, unter der Last des Schicksals weiterzuleben, als durch freiwilligen Tod sich dieser Bürde zu entledigen[1]).

Die Stellung, die Klingemann in den späteren Jahren der romantischen Schule gegenüber einnahm, ergab sich aus seiner praktischen Bühnenstellung. Er sah im Verlauf der Entwickelung, wie außerordentlich unfruchtbar diese Richtung in Bezug auf das bühnengerechte Drama war und daher sind die in „Kunst und Natur" enthaltenen Äußerungen über die Romantiker weit mehr polemischen Charakters als anerkennender Natur. Die nach und nach immer unfreundlicher werdende Haltung gegen sie stieg aber zur hellen Empörung, als aus ihrer Mitte ein Angriff auf Schiller und seine Dramen unternommen wurde. Wir haben schon früher gesehen, wie innig Klingemann den Dichter verehrte. Diese Zuneigung war während seines Wirkens als Bühnenleiter insofern noch gewachsen, als er Schillers dramatische Dichtungen jetzt ganz besonders als einen kostbaren Bestand des deutschen Bühnenrepertoires wertschätzte. Als nun Ludwig Tieck schriftstellerisch sowohl wie praktisch durch seine dramaturgische Thätigkeit am Dresdener Hoftheater (1825—1842[2]) ein Gebahren zeigte, das geradezu für das Bestreben angesehen werden mußte, Schillers Dramen von der deutschen Bühne zu verdrängen[3]), zog Klingemann gegen seinen Kollegen in einer Weise vom Leder, wie man es sonst bei dem friedfertigen Manne nicht gewöhnt ist. In „Kunst und Natur" weist

[1]) Theater S. IV—V.

[2]) Bischof, H, Ludwig Tieck als Dramaturg. Brüssel 1897, S. 120.

[3]) So ließ er, als im ersten Jahre seiner Thätigkeit an der Dresdener Bühne das Andenken Schillers durch Aufführung eines seiner Dramen würdig begangen werden sollte, den — „Parasyt" in Szene gehen (K. u. N. III, S. 259).

er darauf hin[1]), daß der Romantikerbund schon zu Lebzeiten Schillers einen gemeinsamen Angriff auf diesen beabsichtigt habe, aber schließlich davon abgestanden sei aus Furcht den Unwillen Goethes zu erregen, der gerade zu jener Zeit seine innige Freundschaft mit Schiller geschlossen hatte. „Jetzt aber“, fährt Klingemann fort, „da der große Deutsche heimgegangen ist, schleicht Ludwig Tieck leise und bedächtig zu seinen nachgelassenen Werken heran, um auch sie mit in das Nichts des dramatischen Treibens deutscher Poesie herabzuzupfen. Nicht aber geht es — wenn ein solches Unternehmen einmal gewagt werden sollte — auf eine dreiste, männliche Weise dabei zu, sondern die Sache wird mit der bekannten, höfischen Taktik betrieben und der zu annihilierende Genius abwechselnd hintereinander „ein verehrter Dichter“, „ein edler Geist“, „ein großer Mann mit deutschem Sinne für Freiheit, Recht und Sitte“ tituliert, um seine „trefflichen Werke“ nach diesen vorausgeschickten Complimenten, für „Musterbeispiele des Zerstörens eines wahren Schauspiels“, für „kalte Prunkstücke der Redekunst“, für Werke, „welche die Bahn gebrochen alle Formen zu zerstören, alle notwendigen Gesetze der Bühne aufzuheben, und sie mit den Conventionen, Angewöhnungen und veralteten oder mißverstandenen Regeln in eine Klasse zu werfen“ zu erklären; und so dem edlen Todten, kalt vornehm, ein Blatt nach dem andern aus seinem wohlerrungenen Lorbeerkranze zu rupfen“[2]).

Zunächst, beginnt Klingemann seine Gegenwehr, stünden diese Angriffe einem Manne schlecht an, der im Verein mit seiner ganzen Schule es nicht fertig gebracht habe, nur ein einziges brauchbares Bühnendrama zu liefern[3]). Auf die Sache selbst eingehend, wirft er Tieck vor allem bodenlose Inkonsequenz vor. Wenn er sich in dieser Weise über das Zerstören der dramatischen Formen und Gesetze ereifere, wie könne er dann Shakespeare die fetischartige Anbetung erweisen, wie er in der That thue. Denn unter den Stücken des britischen Dramatikers seien sicher eklatantere „Musterbeispiele des Zerstörens eines wahren Schauspiels“ nachzuweisen als unter den Schillerschen. Wenn er in „Wilhelm Tell“ das dramatische Ganze vermisse, warum mache er diese Ausstellung nicht auch an „Kaufmann von Venedig“, „Cymbelin“ u. s. w.?

[1]) K. u. N. III, S. 257. [2]) K. u. N. III, S. 263.
[3]) K. u. N. III, S. 264.

Alles in allem sei daher der Vorwurf des Götzendienstes, den Tieck den Schiller-Verehrern mache, weit eher gegen ihn und seine Behandlung Shakespeares zu erheben [1]).

Nur in einem Punkte gesteht er der von seinem Dresdener Collegen an Schiller geübten Kritik eine gewisse Berechtigung zu, nämlich in dessen Ausführung, daß die Schiller eigentümliche Reflexion und lyrische Überfülle oft den dramatischen Gang seiner Stücke verzögere und hemme. Dennoch schieße Tieck auch hier über das Ziel hinaus. Lyrische Momente seien nämlich nicht schlechtweg aus dem Drama zu verbannen, sondern im Gegenteil könne das Lyrische als ein integrierender Teil des Dramatischen betrachtet werden. Als Gesetz müsse jedoch gelten, daß solche Stellen frei und natürlich aus der Situation hervorgingen, nicht aber hors d'oeuvre hineingedichtet würden. Von diesem Gesichtspunkte aus sei der Tadel, den Tieck an dem lyrischen Monolog der Maria Stuart übe, indem er ihn als völlig von dem Drama losgelöst bezeichne, durchaus unberechtigt. „Lange Zeit in öde Mauern verschlossen und dem Himmelslichte entfremdet, sieht sie sich auf einmal ihrer Bande entledigt, und tritt, die Luft der Freiheit einathmend, in die Natur hinaus, wo sie jeden Baum umarmen, jede Blume an das Herz drücken, ja selbst in den Ozean der Wolken sich tauchen und zur geliebten Heimat hinüberschiffen möchte. Liegt hier der höchste lyrische Enthusiasmus nicht so ganz in der Natur und in der dramatischen Situation, daß der Dichter alles Gefühles beraubt sein müßte, wenn er ihn nicht frei und in seiner ganzen Fülle ausströmen lassen wollte" [2]).

Noch in einer anderen mehr praktischen Frage standen sich Tieck und Klingemann schroff gegenüber. Sie betrifft die Behandlung der Shakespeareschen Dramen auf dem Theater, d. h. ob diese ungekürzt, Wort für Wort, aufzuführen oder den Verhältnissen der modernen Bühne entsprechend zu bearbeiten seien. Die erstere Ansicht vertrat der Dresdener Dramaturg [3]) mit aller Entschiedenheit, während der Braunschweiger, was wir an dem Beispiel seiner Hamletbearbeitung schon gesehen haben, das letztere Verfahren für das richtige hielt. Er hatte hierin einen gewichtigen Bundesgenossen in Goethe, der 1825 im 5. Bande von „Kunst

---

[1]) K. u. N. III, S. 266.

[2]) K. u. N. III, S. 266—268.

[3]) Bischof, a. a. O. S. 29 u. 33.

und Altertum" mit der Abhandlung „Shakespeare als Theaterdichter" in der in Rede stehenden Frage das Wort ergriff und sie in dem Sinne entschied, daß die Werke des britischen Dramatikers in unserer Zeit zur Aufführung entsprechende Bearbeitungen erfahren müßten. Die Argumente, die Goethe zur Begründung seiner Ansicht ausführt, macht Klingemann[1]) zu den seinigen und verwendet sie zu einer Polemik gegen Tieck und einen gewissen Ad. Wagner, der sich in einer Schrift „Theater und Publikum"[2]) gleichfalls für die Unantastbarkeit Shakespeares ausgesprochen hatte. Es sind Erwägungen folgender Art, in denen Goethe und Klingemann übereinstimmen: Shakespeare hat für eine Bühne geschrieben, die einer Natürlichkeitsforderung nicht im allergeringsten entgegenkam und auch nicht entgegenzukommen brauchte. Das Publikum, das vor dem altenglischen Brettergerüst saß, lenkte willig seine Phantasie dahin, wohin sie der Dichter führte. Dadurch war dem Dramatiker eine außerordentliche Freiheit gegeben, welche die moderne Bühne, an die realistische Forderungen gestellt werden, in die größte Verlegenheit setzt. Sie kann dieser nur dadurch Herr werden, daß sie den Stücken eine solche Fassung giebt, die ihren Einrichtungen entspricht.

Einige Seiten weiter macht übrigens Klingemann eine Äußerung, aus der hervorgeht, daß er solchen Eingriffen in ein Dichtwerk, wie er sie selbst an dem Shakespeareschen „Hamlet" vorgenommen hatte, nicht mehr das Wort redet. Er warnt nämlich davor „in den Organismus einer Dichtung mit grober Hand einzugreifen"[3]); er war also, wie wir sehen, in den 18 Jahren, die zwischen seiner Hamleteinrichtung und der Herausgabe des III. Bandes von „Kunst und Natur" liegen, unserer heutigen Anschauung in der uns beschäftigenden Frage bedeutend näher gekommen.

Den Plan einer eigenen Shakespearebühne, mit dem sich Tieck trug[4]), behandelt Klingemann nur ironisch. Der Gedanke, den er bei dieser Gelegenheit ausführt, daß es ein Ding der Unmöglichkeit sei, die Ansprüche des modernen Publikums gewaltsam zurückzuschrauben[5]), hat sich in der neuesten Zeit bestätigt.

---

[1]) K. u. N. III, S. 10 u. ff. [2]) Leipzig 1826.
[3]) K. u. N. III, S. 187. [4]) Bischof, a. a. O. S. 160.
[5]) Mitternachtsblatt Jahrg. 1827 Nr. 74. K. u. N. III, S. 271.

Man hat bekanntlich s. Z. in München eine Bühneneinrichtung hergestellt, die in der That der Tieckschen Idee entsprach [1]). Aber dieser Versuch kann als gescheitert betrachtet werden, und zwar aus eben dem Grunde, den Klingemann schon seinem Dresdener Kollegen entgegengehalten hat [2]).

II.

Klingemann und die Schauspielkunst seiner Zeit.

Zu Tieck waren wir durch die Erörterungen unseres Dramaturgen über das Wesen des Dramas geführt worden, von denen wir eine kurze Darstellung versucht haben. Wir gehen nunmehr dazu über, seine Stellung zu der Interpretation des Dramas, zur Schauspielkunst, zu betrachten.

Als Klingemann seine praktische Bühnenthätigkeit begann, befand sich die Schauspielkunst in einem Übergangsstadium. Die Schlagworte „alte" und „neue Schule" waren das „hie Welf, hie Waiblingen!" der in zwei Lager gespaltenen Bühnenkünstler. Es

---

1) Bischof, a. a. O. S. 162.

2) Die zuletzt ausgeführte Differenz der zu gleicher Zeit wirkenden Dramaturgen Tieck und Klingemann ist bezeichnend für die grundverschiedene Richtung der beiden Männer und es ist nicht uninteressant, bei einer Vergleichung derselben etwas zu verweilen. Wer der geistvollere der beiden war, unterliegt keinem Zweifel, es war der geniale Romantiker; aber ebenso klar ist, daß der Braunschweiger Bühnenleiter der praktischere gewesen ist und sein Wirken daher ungleich größere reale Erfolge zu verzeichnen hatte, als das Tiecks. „Wenn Tieck auf dem Theater sitzt und in Szene setzen soll, da weiß er sich keinen Rat", — bei diesem Worte, das Laube (Das norddeutsche Theater S. 67) über Tieck ausgesprochen hat, sieht man diesen vor sich und es verrät eine eigentümliche Anschauung von den praktischen Bühnenverhältnissen, wenn Bischof in seiner Arbeit „Tieck als Dramaturg" Laube eines Widerspruchs überführen will, weil er an anderer Stelle Tieck eine „gute dramatische Einsicht" zuerkannt habe (Bischof a. a. O. S. 123). Daß feinsinnigstes theoretisches Verständnis und praktisches Unvermögen sehr wohl vereinigt sein können, ist eine auf allen Gebieten zu beobachtende Erscheinung, gilt aber ganz besonders für das Theater. Was Tieck anbelangt, könnte eher a priori entschieden werden, daß ein so subtiler Geist und feinfühliger Charakter, wie er war, in praktischer Bühnenthätigkeit, die eine Persönlichkeit von womöglich robustem Wesen voraussetzt, nur spärliche Erfolge erzielen konnte. Wenn zudem zwei Zeitgenossen von bester Kompetenz, Heinrich Laube und Ed. Devrient (a. a. O. Bd. III S. 70), in diesem Urteil über Tieck einig sind, so muß eine Rettung des Romantikers nach dieser Seite hin von vornherein als aussichtslos erscheinen.

war also ein Zustand eingetreten, der den heutigen Verhältnissen ganz ähnlich ist, nur mit der Verschiebung, daß der Stil, den wir heute den „alten" nennen, der pathetisch-deklamatorische, zu der Zeit, von der wir reden, der moderne, und umgekehrt die realistische Darstellungsart, die für uns die „neue" ist, zu Klingemanns Tagen die hergebrachte und bei den Bühnen festbegründete war. Die letztere Richtung knüpft sich an die Namen Ekhoff und Schröder. Ihre Pflegestätte war vornehmlich Hamburg, und von den Virtuosen der Zeit ihr genialster Vertreter August Wilhelm Iffland. Die erstgenannte und damals neue Schule, die pathetisch-deklamatorische, war von Goethe begründet worden während der Zeit seiner Bühnenleitung in Weimar[1]).

Wie sich dieses Verhältnis in dem Klingemannschen Personal bei Eröffnung des Braunschweiger Nationaltheaters widerspiegelte, hat ein Mitglied desselben aus jener Zeit vortrefflich geschildert. In den Memoiren des von uns schon erwähnten Aug. Haake ist besonders die Partie von hohem Interesse, die eine Schilderung der Eröffnungsvorstellung, der Aufführung von Schillers „Braut von Messina" giebt. Haake erzählt hier, wie die Darstellung des einheitlichen Tones durchaus entbehrt habe, weil Vertreter der beiden von einander grundverschiedenen Spielweisen nebeneinander auf der Bühne agiert hätten. Zwei gehörten der „neuen", der idealistischen Schule an, zwei andere befanden sich zwischen den Extremen leidlich in der Mitte, sämtliche übrigen aber fußten noch auf dem alten Natürlichkeitsprincip und waren daher dem Schillerschen Drama gegenüber in der hilflosesten Lage[2]). Von einem dieser letzteren, der bei anderer Gelegenheit schon erwähnt wurde, sagt der Memoirenschreiber: „Am ärgsten aber war Leo, der in der bürgerlichen Sphäre sehr verdienstlich, hier aber bei dem ihm aufgedrungenen Pathos störend war und ans Komische streifte"[2]). Von den Nebenpersonen, welche die in dem Drama eminent wichtige Aufgabe des Chors hatten, sagt Haake: „Sie begriffen ihren Regisseur Klingemann mit seinen streng metrischen Forderungen wenig oder gar nicht und benahmen sich entweder sehr passiv oder mit komischer Vordringlichkeit"[2]).

---

[1]) Klingemann, Aug., Über die Notwendigkeit eines allgemeinen Kunststudiums für den Schauspieler (Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816 Nr. 97, 98).

[2]) Haake, a. a. O. S. 220—222.

„Der Regisseur Klingemann mit seinen streng metrischen Forderungen“ — aus diesen Worten geht mit voller Klarheit hervor, welche Stellung der Bühnenleiter in dem Kampf der beiden Schulen einnahm: er protegierte die „neue“ Richtung. Dieser Auffassung giebt er schon Ausdruck in einem Briefe an F. L. Schmidt aus dem Jahre 1806[1]). Er berichtet hier seinem Freunde über das Gastspiel Ifflands in seiner Vaterstadt Braunschweig und ergeht sich bei dieser Gelegenheit in eine eingehende Analyse des Spiels des hervorragenden Mimen, durch die der Brief eine wertvolle theatergeschichtliche Bedeutung gewinnt. Der Naturwahrheit des Ifflandschen Spieles zollt er enthusiastische Bewunderung und erklärt, daß in der Sphäre des Lustspiels und des bürgerlichen Schauspiels der Künstler über alle Kritik erhaben sei. „Nun aber“, fährt er fort, „Iffland als Darsteller idealer Gestalten? Ja, da ist er als Mimiker vortrefflich. Man muß den Wallenstein von ihm sehen — aber bei Leibe nur nicht hören. Aufgelöster Rhythmus, deklamatorische Dissonanzen, unmusikalischer Vortrag — o weh! Wozu sind die Jamben da, wenn sie der Redner mit Prosa untermischt? Wozu komponiert der Dichter mühsam die Musik der Rede, wenn sie der Schauspieler conversierend in den prosaischen Numerus herunterzieht? Das ist wahrhafte poetische Degradierung. Was ist hier schuld? Nicht Ifflands schlechtes Organ allein; nein, sein ganzes Princip, das weder in Dichtung noch Darstellung auf dem Kothurn begründet ist. Wo dort (in den bürgerlichen Stücken) die wenige Betonung höchst bedeutend ist, da wird sie hier wahrhafte Monotonie; so giebt er leider alle die poetischen Stellen im Wallenstein. Selbst der Athem ist für das Weitausgreifende der Verse nicht berechnet. Der Ton fällt schon in der Mitte gänzlich und steigt am Ende (oft sogar dem Redesinn zuwider) unnatürlich in die Höhe. Auch selbst Kunstgriffe der Rede bedient er sich, weil er das prosaisch erreichen will, was ihm poetisch unmöglich wird. Ein Beispiel nur von seiner tiefen prosaischen Ansicht: das schöne Gemälde des Traumes, wovon die Vision selbst so anhebt: „Und mitten in die Schlacht geführt ward ich im Geist!“ Wie spricht er diesen Vers? Er hebt ihn bedeutend und mystisch an bis „ward ich“, hier hält er einen Moment inne, hebt den Zeigefinger und sagt, gleichsam

[1]) Schmidt, F. L., a. a. O. Bd. 1, S. 177 ff.

in parenthesi, damit der Zuhörer wohl bemerke, daß ihm das Alles nur geträumt habe: „im Geist!“ Ein einziger solcher Zug ist hinlänglich. Fleck hat gewiß diese Rede nicht so gesprochen, oder er ist — nicht Fleck gewesen. — Ebenso unmusikalisch hat Iffland den Tell gesprochen ....“

Wir sehen hier, daß Klingemann für die Darstellung der Tragödie musikalischen Vortrag verlangt, eine Forderung, mit der er sich im engen Anschluß an Goethe befindet, der auf die sorgfältigste Beachtung des Rhythmus im Verse den Hauptwert legte[1]). Daß die strikte Befolgung dieser Anordnung den Vortrag der Weimarer Schauspieler in eine bedenkliche Nähe zum Gesang bringen mußte, war unausbleiblich, nnd in der That richtet sich gegen dieses Moment auch eine der Hauptanklagen, die gegen den Goetheschen Bühnenstil erhoben wurden. Noch mitten in dessen Direktionsepoche fällt eine anonym erschienene Schrift: „Saat von Goethe, gesät, am Tage der Garben, zu reifen“, aus der Laube in seinem Werke „Das norddeutsche Theater“ Auszüge giebt, die gerade in der erwähnten Hinsicht die schärfsten Angriffe auf Goethe enthalten[2]). Klingemann macht in dieser Frage nun stets einen Unterschied zwischen Goethe und den Goetheanern. An verschiedenen Stellen in seinen dramaturgischen Schriften entwickelt er den Gedanken, daß der große Altmeister mit seiner Schauspielererziehung nur Unglück gehabt habe. So läßt er sich einmal folgendermaßen aus: „Goethe, dessen Verachtung des ganzen Bühnenwesens wohl einen früheren und auch noch ganz andern Grund als den „Hund des Aubry“ hat, wollte zu jener Zeit die Schauspieler in Weimar für den richtigen Vortrag der Verse, in genauer Beziehung zu jenem ächt tragischen Grundtone, einüben; aber es verklärten sich nur wenige zur Genialität (wer nennt unter diesen nicht zuerst die Wolffs!) in seiner Dichterschule, indeß er dagegen leider auf zu viele Automate stieß, die nun bloß formell eingestimmt, ohne Herz und Seele, das Land durchzogen, in eitel Versen klingelten, im höchsten Falle es statt der Kunst zur Künstelei trieben und so den Unterricht ihres großen Lehrers verdächtig machten, welcher, als er das Sodom und Gemorrha dieser seiner Kunstjünger auf der Bühne schaudernd erkannte, das Anathema auf dieses ganze Wesen herabrief, das, wenn es nicht wieder zur

[1]) Gothardi, a. a. O. II, S. 53. [2]) Laube, a. a. O. S. 68 ff.

heiligen Natur zurückgekehrt, und die Schönheit als eine erhöhete und verklärte Wahrheit anerkennen lernt, mit Recht durch Schwefel und Feuer von Grund aus vernichtet zu werden verdient"[1]).

Merkwürdig genug ist es aber, daß es Klingemann mit seinen Bestrebungen auf dem Gebiete des Darstellungsstils genau ebenso gegangen ist, wie seinem großen Vorgänger. Auch er hat am letzten Ende nicht erreicht, was er wollte. Seine Bemühungen gingen, wie er in „Kunst und Natur" ausspricht, darauf aus, die angenommene Goethesche Richtung in ihrer wahren, von ihrem Meister gewollten Art auszubilden, mit Ausmerzung aller der Auswüchse, hohlen Deklamation, Monotonie, Singsang u. s. w., die die Schule hineingetragen hatte[2]). Diesen Begleiterscheinungen der rhetorischen Richtung war er so sehr abgeneigt, daß er an einer Stelle in „Kunst und Natur"[3]) den Vertretern der alten Richtung ein Kompliment macht und erklärt, daß die aus dem Leben mit Wahrheit aufgefaßte Charakteristik immer noch entwickelungsfähiger sei als das „eitle Formenspiel der neuen poetischen Jünger." Aber, wie schon angedeutet, die praktischen Erfolge Klingemanns lagen nicht in der von ihm erstrebten Richtung. Es gelang ihm allerdings den platten Realismus, der, wie wir gesehen haben, anfangs in seinem Personal noch vorherrschend war, von der von ihm geleiteten Bühne zu verbannen und an ihr den idealen Darstellungsstil zur durchgängigen Geltung zu bringen[4]). Aber es stellten sich genau dieselben üblen Schattenseiten ein, die er an den aus Goethes Schule hervorgegangenen Schauspielern so bitter gerügt hatte. Für diese Thatsache haben wir ein authentisches Zeugnis in den beiden Memoirewerken der bekannten Schauspielerin Caroline Bauer. In dem Buche, in dem die Künstlerin die Erlebnisse und Eindrücke ihrer Gastspielreisen niedergelegt hat, den „Komödiantenfahrten", erzählt sie u. a. von ihrem Auftreten auf der Braunschweiger Hofbühne im Jahre 1838. Dies war sieben Jahre nach dem Tode Klingemanns und es ist um so bemerkenswerter, daß die Darstellerin über das Spiel ihrer Um-

---

[1]) K. u. N. III, S. 58, 59. — Ähnlich in seinem Aufsatz: „Über die Notwendigkeit eines Kunststudiums 2c." a. a. O. S. 42.
[2]) K. u. N. I, S. 388, III, S. 73, III, S. 360.
[3]) K. u. N. III, S. 407. [4]) Haake, a. a. O. S. 226.

gebung schreiben kann: „Der salbungsvolle Deklamierton der Klingemannschen Schule kühlte noch nach. Diesen hatte Klingemann eifrig kultiviert und wie mir alte Kollegen erzählten, soll es zum Verzweifeln gewesen sein"[1]). Weiterhin erzählt die Künstlerin in ihrem ersten Werke „Aus meinem Bühnenleben" folgenden für Klingemanns praktische Schauspielschule sehr charakteristischen Fall. Der große L. Devrient hatte, wie wir schon wissen, seine einzige Tochter dem Dramaturgen zur Bühnenausbildung übergeben. Als diese einmal nach Berlin zurückgekommen sei, um vor dem Vater eine Probe ihrer erlernten Kunst abzulegen, sei der geniale Künstler in eine wahre Entrüstung geraten und habe geäußert: „Klingemanns Manier ist mir zuwider, Unnatur!" Mit Affektation sei nichts zu machen, seine Tochter sei von Klingemann verschroben gebildet und würde nie mehr natürlich sprechen lernen. „Er gab ihr" — schließt C. Bauer — „auch nie mehr die Erlaubnis, ein zweites Mal die Berliner Bühne zu betreten"[2]).

Trotz alledem wird man vom historischen Standpunkte aus die praktischen Erfolge Klingemanns in der Ausbildung seiner Schauspieler anders betrachten. Das, was wir heute als träges Steckenbleiben im Hergebrachten ansehen, war zur Zeit des Dramaturgen lediglich die Übertreibung eines an sich notwendigen und zeitgemäßen Bestrebens: die Bemühung einer der klassischen Dichtung homogenen Bühnenstil auszubilden.

Ebenso wie in der Behandlung des Wortes auf der Bühne, steht Klingemann, auch was das plastische Element in der Schauspielkunst anbelangt, ganz unter dem Einfluß Goethes. Dieser giebt in seinen „Regeln für Schauspieler" als bestimmendes Princip in dieser Richtung das „Malerische" an und rät dem Darsteller ausdrücklich bei dem Maler und dem Bildhauer in die Lehre zu gehen. Mit großer Strenge geht er gegen die „mißverstandene Natürlichkeit" vor, die die Schauspieler so spielen lasse, als „ob kein Dritter dabei sei". Er verlangt von ihnen, daß sie möglichst en face gegen das Publikum stehen und die Profilstellung möglichst zu vermeiden suchen. Dem Zuschauer den Rücken zuzuwenden, verbietet er unter allen Umständen[3]).

---

1) Bauer, C., a. a. O. S. 328—330.

2) Bauer, C., a. a. O. S. 326.

3) Hempels Ausgabe Bd. 28, S. 690 ff.

Diesen Geist des kalten Formalismus, wie wir ihn von unserem heutigen Standpunkt aus bezeichnen müssen, finden wir nun auch in den Anweisungen wieder, die Klingemann in derselben Richtung giebt. In „Kunst und Natur“[1]) z. B. motiviert er seine Bestimmung, daß die Person, die ein lebhaftes Spiel zu entwickeln habe, stets von der linken Seite (vom Schauspieler aus) auftreten müsse, damit, daß im entgegengesetzten Falle „ein unangenehmes Profilspiel“ entstehe, „ja“, sagt er, „es wird dann dem Zuschauer sehr oft der Nacken geboten werden müssen.“ Nach dem § 10 seiner Theatergesetze, der vom „Szenisch-Schicklichen“ handelt, soll stets eine gewisse Entfernung der redenden Personen von einander eingehalten und ein näheres Zusammentreten möglichst vermieden werden. Das Ergreifen der Hände und der Handkuß soll nur da stattfinden, wo es die Handlung unbedingt erfordert[2]).

III.

Inszenierungsgrundsätze. Klingemann als Vorläufer der „Meininger“.

Haben wir im Vorhergehenden die Stellung Klingemanns zur Schauspielkunst, soweit sie den einzelnen ausübenden Künstler betrifft, zu kennzeichnen gesucht, so wenden wir uns nunmehr den Prinzipien zu, die ihn in der Frage der theatralischen Gesamtwirkung geleitet haben, also mit anderen Worten, seinen Regie- oder Inszenierungsgrundsätzen.

Auch hier knüpft er an seinen großen Vorgänger an. Getreu seinem Wesen und seiner Kunst bezeichnet Goethe als das bestim-

---

[1]) K. u. N. I, S. 151.

[2]) Sehr eigentümlich ist, was Klingemann in demselben Paragraphen über den Kuß auf dem Theater bestimmt: „Der Kuß als die zarteste Äußerung der Liebe und Freundschaft muß auch auf das zarteste auf der Bühne behandelt werden. Der Vater küsse die Stirn der Tochter, der Liebhaber die Wange der Geliebten, da wo der Kuß selbst durchaus notwendig ist. Ist dieses nicht der Fall, so werde er überhaupt als eine Handlung, die man nicht gern öffentlich zur Schau stellt, ganz vermieden. Auf den Mund darf gar nicht geküßt werden und nur wenige Fälle einer tölpelhaften Naivität oder dergl. möchten eine Ausnahme gestatten. Wer einer Dame den Busen zu küssen wagt, ist ein roher Wüstling, und würde ein solcher Vorfall auf das Strengste geahndet werden, weil er die Sitte des ganzen Geschlechts auf eine empörende Weise verletzt.“

mende Grundprinzip für die Bühnendarstellung einer dramatischen Dichtung die Idee der Harmonie, das Zusammenstimmen aller Teile zu einem einheitlichen Ganzen[1]). Die Bethätigung dieses Grundsatzes auf der Weimarer Bühne hatte der junge stud. iur. August Klingemann unzählige Male mit Bewunderung geschaut[2]), und als er später selbst in eine dramaturgische Thätigkeit eintrat, wurde dieses Prinzip die Basis, auf die er seine eigene Inszenierungstheorie aufbaute. Er hat den Goetheschen Grundgedanken aufgenommen, verschiedentlich in seinen Werken dargestellt und, was das Wichtigste ist, ihn konsequent weiter entwickelt. In letzterer Hinsicht werden wir ihn Wege einschlagen sehen, die in die unmittelbare Gegenwart führen, und späterhin zu erörtern haben, daß die von ihm aufgestellten und angewandten Regiegrundsätze in der Theatergeschichte der allerneuesten Zeit von größter Bedeutung geworden sind.

Eine Ausführung, die es vollständig deutlich macht, was unter dem Goethe-Klingemannschen Grundprinzip, dem Totale, wie es der letztere meistens nennt, zu verstehen ist, findet sich in einem Artikel Klingemanns, betitelt „Über den verschiedenen Stil in den theatralischen Darstellungen" und ist enthalten in seinen „Beiträgen zur deutschen Schaubühne"[3]). Er wendet sich dort an den Schauspieler mit folgenden Worten: „Nicht du allein mußt dich deinem ganzen Wesen nach verwandeln und den entgegengesetzten Grundformen deiner Individualität anpassen können, sondern alle deine Mitschauspieler müssen bei jeder verschiedenen Darstellung Hand in Hand greifen und Ihr insgesamt sollt nur als ein einziges Gedicht, als ein einziges unzertrennliches Kunstwerk erscheinen, bei welchen Teil in Teil, Glied in Glied gefügt ist und eines das andere beherrscht und ihm wieder dient, je nachdem es der in sich selbst wirkende Organismus von Moment zu Moment notwendig macht. Nur unter diesen Umständen tritt überall Haltung ein und die Schauspielkunst stellt, wie eine lebende Historienmalerei, große Ganze auf, in welchen ein echter Stil, ein durchgreifender Grundton herrscht, und vor denen die Zuschauer mit freudigem Er-

---

[1]) Klingemann, Über die Notwendigkeit &c., S. 112.

[2]) K. u. R. I, S. 483.

[3]) Beiträge zur deutschen Schaubühne. Herausg. von Aug. Klingemann. Braunschweig 1824, S. 162.

staunen verweilen, weil sie neue Menschen und neue Welten vor sich zu erblicken wähnen ...... Ihr müßt euch selbst ganz entsagen lernen und Euch sogar da zum Dienen bequemen, wo die Begeisterung ihren freien Aufflug nehmen möchte".

Von diesem Gesichtspunkte aus sieht Klingemann das Heil für eine Bühne nicht darin, daß sie möglichst viele hervorragende Künstler besitzt. Denn, sagt er an anderer Stelle[1]): „die trefflichsten Künstler sind in dieser Beziehung (d. h. was die Gesamtwirkung anbelangt) oft die gefährlichsten und sie spielen ihre Rollen nicht selten gegen die Intention des Dichters, ganz aus dem Stücke heraus, indem sie dabei keine Mittel scheuen, das Einzelne vor dem Ganzen geltend zu machen." Ja, er spricht es in demselben Werke geradezu aus[2]), daß mit mittleren Talenten ein besseres Ensemble herzustellen sei, als mit hervorragenden Künstlern.

Gehen wir nun auf die Mittel und Wege ein, die Klingemann zur Erreichung des dargelegten Zieles in seiner Bühnenpraxis einschlug, so sehen wir ihn zunächst in Hinsicht der Rollenverteilung einen kühnen, der Theatertradition scharf zuwiderlaufenden Schritt thun. In §1 der schon herangezogenen „Gesetzlichen Verordnungen für das Nationaltheater in Braunschweig" verkündet er seinen Mitgliedern nichts mehr und nichts weniger, als daß er den Begriff des Rollenfachs an der neu gegründeten Bühne als nicht existierend betrachte. Da dieser Paragraph besonders durch die Rechtfertigung, die ihm Klingemann giebt, für die interne Theatergeschichte als ein wichtiges Dokument angesehen werden dürfte, so möge er im Wortlaut folgen:

„§ 1.

Alles, was wir mit dem Begriff des sog. Rollenfachs verbinden, ist dem Wesen der deutschen Bühne eigentlich ganz fremd und nur von der französischen auf sie übertragen. Die französische Dramatik kennt das, was wir Charaktere nennen, gar nicht, sondern ihre Personen sind nur allgemein gehaltene poetische Formen, deren Zahl in der Hauptsache bestimmt ist und die in jedem dramatischen Kunstkreise (Tragödie und Komödie) regelmäßig und nur unter veränderten Eigennamen wiederkehren. Auf diese Weise war es denn auch leicht, die ganze ausübende Schauspiel-

[1]) K. u. N. III, S. 21. [2]) K. u. N. III, S. 40.

kunst für ein Fachwerk zu arrangieren und „Liebhaber“ und „Vertraute“, „Königinnen“ und „spitzfindige Kammermädchen“, „Helden“ und „verschmitzte Bediente“ in ihren feststehenden Klassen abzuteilen, da alle sich in ihrem Tone völlig gleich blieben und gleichsam als stehende Bühnenmasken zu betrachten waren. — Unsere deutsche Dramatik beruht dagegen in ihrem Wesentlichen und Eigentümlichen auf durchgreifender und hoch vielseitiger Charakteristik, und wir haben die ganze reiche Menschenwelt nicht auf einzelne Personen reduziert, die aus einem Drama in das andere ihren Einzug halten. So würde denn jeder echte dramatische Dichter bei uns in jedem neuen Stück auch neue Rollenfächer festsetzen und neue Schauspieler dafür verlangen, wenn nicht glücklicher Weise die letzteren größtenteils vielseitig genug wären, um mehreren solcher Fächer Genüge leisten zu können. Wer daher unter uns Deutschen die Hand nur auf ein einziges Rollenfach legt, erklärt sich dadurch auch nur zu einem einseitigen Schauspieler und das verlangte Monopol ist ein negativer, künstlerischer Freiheitsbrief. Wenn nun dennoch ungeachtet die zwischen der hiesigen Direktion und den Bühnenmitgliedern vollzogenen Kontrakte im Allgemeinen für jeden einzelnen ein Rollenfach bezeichnen, so kann nach dem Vorhergegangenen hierdurch nichts weiter als eine ohngefährige Einteilung für Jugend und Alter, Komik und Tragik, Hauptrollen und Nebenrollen entworfen und ein genaueres Regulativ angenommen sein, die vorhandenen einzelnen Kräfte und Talente zu einem ineinandergreifenden Ganzen zu verbinden, und der sinnige Künstler wird auch gerade das und nichts anderes von uns fordern.“

Also Besetzung der Stücke nicht nach der Konvention und dem Schema der Rollenfächer, sondern nach der persönlichen Eigenart der Darsteller, das ist es, was der Bühnenleiter hier als seine Maxime aufstellt. Von welcher Bedeutung gerade dieses Moment neuerdings geworden ist, wird uns späterhin beschäftigen.

Nächst der Rollenbesetzung legte Klingemann den Hauptaccent auf die Leseprobe, die nach dem Wortlaut des diesen Gegenstand behandelnden Paragraphen seiner Theatergesetze „zur Hauptbegründung der ganzen Darstellung dienen soll“ [1]). Jeder Mitwirkende, gleichviel in welchem Maße er in dem betreffenden Stücke

[1]) „Gesetzliche Verordnungen“ zc. S. 15.

beschäftigt war, mußte ihr von Anfang bis zu Ende beiwohnen, „damit“, wie es heißt, „er den Charakter des Stückes und seine Stellung in demselben genau erfahre“[1]). In den nun folgenden Proben auf dem Theater machte Klingemann zur Erreichung der von ihm erstrebten Totalität der Bühnenwirkung, im engen Anschluß an Goethe[2]), das Prinzip des Malerischen für die Gruppierung der Personen in den einzelnen Szenen geltend[3]). In der Einleitung zu seinen „Vorlesungen für Schauspieler“ empfiehlt er daher dem Schauspieler das Studium guter Gemälde und fährt dann fort: „Ein besonders nahes Verhältnis zur Malerei setzt die richtige Anordnung von zusammengesetzten Gruppen voraus, bei denen auf den meisten deutschen Bühnen alle Zeichnung fehlt. Demnach soll die Schauspielkunst, insofern sie durch das Auge zu uns spricht, zugleich successive Gemälde hervorbringen und den vor der Bühne sitzenden bildenden Künstler nicht zurückschrecken, sondern vielmehr anziehen und ihm Vorbilder zu liefern im Stande sein“[4]).

Aber nicht nur für die Hauptpersonen und ihre Aktion in der Szene soll das Prinzip des Malerischen gelten, sondern Klingemann dehnt es auch auf die Nebenpersonen und, was hier sehr beachtenswert ist, auf die Statisterie aus. Es ist das Arrangement der sog. Massenszenen, dem er seine ganz besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Schon in den in „Kunst und Natur“ enthaltenen Besprechungen auswärtiger Bühnenaufführungen[5]) rügt der Dramaturg häufig das leblose und unbeholfene Benehmen des Chors und der stummen Personen, die, wie er sich einmal ausdrückt, „ihm stets wie gefühllose Klötze auf dem Boden eingerammt erschienen.“ Das Beispiel Goethes, der schauspielerische Anfänger zunächst als Statisten beschäftigte, erweiterte Klingemann zu der strikten Verpflichtung aller seiner Mitglieder, gegebenen Falls in stummen Rollen zu agieren. Nach dem betr. Hausparagraphen verlangt es die Ausstattung der größeren Schauspiele und der Opern, daß geübte Schauspieler, „die sich mit Anstand und Geschicklichkeit produzieren“, in Massenszenen das treibende Element

---

1) „Gesetzliche Verordnungen“ 2c. S. 15.
2) Laube, a. a. O. S. 56. 3) s. S. 74, Anm. 1.
4) Klingemann, Über die Notwendigkeit 2c. S. 147 ff.
5) K. u. N. I, S. 314; III, S. 253.

bilden[1]). — Was die praktische Bethätigung dieses Prinzips anbelangt, so finden sich in den Theaterkritiken der „Zeitung für die elegante Welt“, soweit sie Braunschweiger Aufführungen betreffen, zahlreiche Belege. In einem Bericht z. B., den Klingemann selbst in dem Blatte über die erste Aufführung der Müllnerschen „Schuld“ an seiner Bühne giebt, erwähnt er ausdrücklich und mit unverhohlener Genugthuung, daß die auftretenden stummen Bedienten nicht von Statisten, sondern von Schauspielern dargestellt worden seien[2]). — Ein Referat des regelmäßigen Berichterstatters über die Aufführung der Oper „Die Vestalin“ von Spontini verweilt länger bei der Erwähnung eines großen Triumphzuges, der „ein imposantes Bild von echt römischem Charakter geboten habe u. s. w.“[3]). In einem Bericht über die Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ wird die Szene vor der Kathedrale folgendermaßen geschildert: „Der Krönungszug schien aus über 300 Personen zu bestehen; die aus der Kirche hervortönende Orgel, das Gewirbel der Trommeln, das Läuten der Glocken und das zusammenrauschende Geschrei einer großen allgemeinen Volksmasse wirkte mit ganz eigener Täuschung“[4]).

Unter die verschiedenen Elemente der theatralischen Darstellung, die zu einem harmonischen Ganzen zusammenstimmen sollen, rechnet Klingemann aber auch das, was man sonst zu seiner Zeit und übrigens vielfach auch heute noch als etwas Äußerliches betrachtet: Dekoration und Kostümierung oder mit einem Worte: das Ausstattungswesen.

Um mit der ersteren, der Dekoration, zu beginnen, so hält Klingemann schon diese Bezeichnung, die ja „nur Verzierung“ bedeute, für durchaus unpassend gewählt. Nach ihm ist sie keine „Verzierung“ der dramatischen Darstellung, sondern ein integrierender Teil derselben[5]). Nach dem Grundsatz, daß die dramatische Kunst eine Vereinigung mehrerer Künste ist, verlangt die in ihr mitthätige Malerei eine genau so sorgsame Behandlung als das Wort und die Aktion[6]). Freilich darf sie sich nicht — ebensowenig wie alle anderen Faktoren — einseitig vordrängen

---

[1]) „Gesetzliche Verordnungen“ § 8 (S. 12).
[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816 Nr. 120.
[3]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 176.
[4]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1819 Nr. 34.
[5]) K. u. N. III, S. 368. [6]) K. u. N. I, S. 437 ff.

und durch auffallenden Prunk oder hervorstechende Effekte den Zuschauer von dem Gange der Handlung ablenken. Was sie zu erfüllen hat, ist vielmehr dieses: Sie muß sich aufs innigste dem Geiste des Gedichtes anschmiegen, d. h. charakteristisch, stimmungsvoll wirken[1]). Besonders gilt dies natürlich von der Landschaft auf dem Theater. Klingemann äußert sich hierüber: „Die praktische Charakteristik in den Gedichten verlangt auch in der Bühnenumgebung einen ihr entsprechenden analogen Farbenton, und Unschuld, Hoffnung, Liebe, Sehnsucht, Gram, Trauer wählten sich von jeher in der Natur ihre Herzensfarben, von welchen sie sich auch in dem Reiche der Kunst nicht trennen lassen wollen[2]). Es ist also hier für die dramatische Poesie ein Moment in Anspruch genommen, das in den übrigen Dichtungsgattungen eine unbestrittene Stelle einnimmt; was die landschaftliche Stimmung in Lyrik und Epik für eine wesentliche Rolle spielt, braucht nur angedeutet zu werden. Unter diesem Gesichtspunkt hat sich nach Klingemann der Theatermaler nur in den seltensten Fällen in der Wirklichkeit seine Vorbilder zu suchen. „Es ist durchaus unwürdig", sagt er, „wenn man bestimmte Straßen, Gebäude oder Gegenden, welche an sich nur geringe Bedeutung haben, um den Zuschauer auf eine bloß materielle Weise zu täuschen, kopiert." Dies sei nur da gestattet, fährt er fort, „wo die Natur (wie es z. B. bei den Schweizergegenden der Fall ist) schon an sich einen hochpoetischen Charakter gewonnen hat, oder wo die Gegenstände der Wirklichkeit ausgezeichnete und erhabene Kunstwerke sind, wie das Pantheon, die Peterskirche" u. s. w.[3]).

Was die ganz analoge Bedeutung anbelangt, die Klingemann der Kostümierung beilegt, so prägt er hier das bezeichnende Wort vom „dichtenden Theaterschneider". Er will damit sagen, daß es weniger darauf ankomme, daß die Kostüme dem Modeschnitt dieser oder jener Zeit peinlich entsprächen, sondern vielmehr darauf, daß der Farbenton der Gewänder sich dem geistigen Grundton des Gedichtes anschließe[4]). „Auf diese Weise", sagt er an einer anderen Stelle[5]), „ein historisches Drama nicht gerade nach der Zeitmode, sondern recht im Griff und Guſſe,

[1]) K. u. N. I. S. 487.
[2]) K. u. N. III, S. 369.
[3]) K. u. N. III, S. 37.
[4]) K. u. N. I, S. 311, 312.
[5]) K. u. N. II, S. 222.

und als ein zusammenstimmendes, konsequentes Ganzes, aus dem sich jeder Teil wieder einzeln in seinem bestimmten Charakter hervorhebt, kostümiert zu sehen, ergötzt nicht bloß die Augen, sondern es wirkt, ins Innere greifend, und unterstützt eben die dichterische Charakteristik selbst; weshalb es denn auch zur Sache gehört, und nicht so schnöde abgefertigt werden soll, da die theatralische Kunst nicht nur die Worte der Dichtung ins Leben ruft, sondern alles was die Phantasie beim Lesen eines dramatischen Werks freithätig im Innern erschafft, möglichst wahr und vollkräftig in die Außenwelt der Erscheinungen selbst hintreten lassen soll. Resignation, wie sie hin und wieder egoistische Dichter und dramatische Vorleser andeuten, reicht da sehr schlecht aus und es ist ganz und gar nicht gleichgültig, wenn scharf gezeichnete Charaktere eines Stücks indifferent kostümiert sind, und so, dem Allgemeinen überlassen, in ihrer äußeren Gestaltung ganz verwischt und undeutlich gemacht werden."

Das bemerkenswerteste Beispiel nach der angedeuteten Richtung gab der Bühnenleiter dem deutschen Theater seiner Zeit darin, daß er zum ersten Male den Shakespeareschen „Hamlet" mit nordischen Kostümen ausstattete, an Stelle der bis dahin allgemein üblichen spanischen Kleidung, die, abgesehen von den der antiken Sphäre angehörenden Stücken, die obligate Schauspieltracht war. Der Kritiker der „Eleg. Welt", der die Klingemannsche Neuerung als bedeutsam vermerkt, begründet sie ganz in dessen Sinne weniger mit der historischen Selbstverständlichkeit, sondern damit, daß er sagt, die früher übliche Tracht vereine sich nicht in dem Maße „mit dem inneren Ernst und dem gewichtigen Charakter der Tragödie", wie die von Klingemann neu eingeführte[1]). Auch in zahlreichen anderen Theaterberichten der „Eleg. Welt" finden wir Hinweise auf die eigentümlichen Wirkungen, die der Bühnenleiter mit dem Kostüm-Arrangement erzielt hat. So wird in dem Bericht über die Aufführung des Müllnerschen „König Yngurd"[2]) der Kleidung der Personen ein langer Passus gewidmet, in dem die folgenden Sätze bezeichnend sind: „Das Kostüm war neu und durchgängig in nordischem Grundcharakter, jedoch insoweit idealisiert, als es das Gedicht selbst bestimmt. Einen interessanten Anblick gewährten die Reichsherren und Ritter in ihren schweren Eisen-

1) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1820 Nr. 68.
2) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816 Nr. 222.

harnischen, und der König Yngurd selbst mit seinem glänzenden Schuppenpanzer und dem Helme, in der Form eines Pferdekopfes mit wogender Mähne, so wie er im zweiten und dritten Akt auftrat, war eine imposante Erscheinung. Nicht minder zweckmäßig waren die Damen gekleidet, sowie die Krieger, welche sämtlich Panzerhemden trugen."

Mit derselben feinsinnigen Auffassung behandelt Klingemann endlich auch das Maschinenwesen der Bühne, das nach ihm nicht die Bestimmung hat, plumpe Effekte zu produzieren, sondern wirklich poetische, d. h. Stimmungs-Wirkungen hervorbringen soll. Wie er das verstanden wissen will, zeigt eine Stelle in „Kunst und Natur"[1]), wo er eine Aufführung des Shakespeareschen „Macbeth" an der Berliner Hofbühne bespricht. Er zollt der Inszenierung des Grafen Brühl, eines Bühnenleiters, der zu gleicher Zeit mit ihm ähnliche Tendenzen verfolgte, großes Lob. Unter anderem erwähnt er dort folgendes: „Wer die Bühne praktisch kennt, weiß, daß kleine Mittel hier oft große Wirkungen hervorbringen, und dieses war z. B. in der Mordszene des zweiten Aktes der Fall, wo ein aus weiter Ferne fast geisterartig herüber murrender Sturm sich furchtbar in die Handlung einmischte und gleichsam als der Begleiter der Blutthat, welche hier in der tiefen Mitternacht der alten Burg vollführt wird, sich vernehmen ließ. Auch Rosses gleich darauf folgende Schilderung dieser Nacht, in der man draußen gräßlich Angstgeschrei, Geheul des Todes und Prophetenstimmen, die Verkündiger entsetzlicher Ereignisse, vernahm, erhielt dadurch einen um so tieferen und schauerlicheren Nachdruck".

Daß Klingemann in seiner Bühnenpraxis in demselben Sinne verfuhr, beweisen zahlreiche zeitgenössische Äußerungen, von denen die folgenden erwähnt sein mögen. Über die Erscheinung des „Geistes" im „Hamlet" z. B. berichtet ein Kritiker[2]): „Der Geist schien in der That aus Luft gebildet, indem ihn ein dünner durchsichtiger Nebel umfloß, aus dem der blanke Stahl des angelegten Harnisches ungewiß und wie ein geistiger Schein hervorblitzte". In dem Referat über die Aufführung von Grillparzers „Sappho" heißt es[3]): „Auch jene äußeren Hilfsmittel, welche eine Darstellung zu heben im Stande sind, waren sehr glücklich angewandt

[1]) K. u. N. I, S. 310.
[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1820 Nr. 68.
[3]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 243.

und z. B. die Abendröte und die Mondscheinbeleuchtung der nächtlichen Landschaft so täuschend angeordnet, wie wir dergleichen zuvor hier niemals sahen." Ein charakteristisches Gesamturteil über die Handhabung des Maschinenwesens an dem Klingemanns Leitung unterstehenden Theater findet sich in den „Briefen einer reisenden Dame aus Berlin" [1]. Die mit H. v. M. unterzeichnete Schreiberin berichtet bei Gelegenheit ihres Braunschweiger Aufenthaltes auch über die dortige Bühne und deren Verhältnisse und schreibt unter anderem: „Verlachen Sie mich nicht, wenn ich nicht umhin kann, von leblosen Dingen, wie Maschinerie und dergl. mit Begeisterung zu sprechen. Die hiesigen Maschinen hören auf bloß wie solche zu erscheinen, sie werden zu belebten Gebilden, denen der sinnige Geist irgend eines poetischen Zauberers Können und Leben verlieh."

Die im vorhergehenden entwickelten Inszenierungsgrundsätze Klingemanns sind, wie schon angedeutet, deshalb besonders bemerkenswert, weil sie in der neuesten Zeit für die Entwickelung des deutschen Theaters von hervorragender Bedeutung geworden sind. Der Braunschweiger Bühnenleiter hat mit seinen praktisch-dramaturgischen Prinzipien im großen und ganzen das sog. „Meiningertum" antizipiert, jene Eigenart der Bühnenregie, die, von dem kleinen Hoftheater ausgehend, durch die jahrelangen Gesamtgastspiele des Personals dieser Bühne von epochemachendem Einfluß auf das ganze deutsche Theater geworden ist [2]. Eine Vergleichung der Klingemannschen Regiegrundsätze mit denen der „Meininger" im einzelnen durchzuführen, würde hier zu weit führen, aber es sei kurz bemerkt, daß eine solche die beinahe vollständige Übereinstimmung der beiden Faktoren ergeben würde. Vor allem fußten beide auf demselben Grundprinzip der Totalwirkung und schlugen zur Erreichung dieses Zieles dieselben Wege ein: Abschaffung des Rollenmonopols, malerische Gruppierung der Szenen, insbesondere der Massenszenen, und Verpflichtung aller Darsteller als stumme Personen in den letztern zu agieren, endlich sorgfältigste Behandlung des Ausstattungswesens in dem Sinne, daß dieses nicht eine äußerliche Zuthat, sondern ein integrierender Teil der Bühnendar-

[1] Z. f. d. e. W. Jahrg. 1822 Nr. 165.

[2] Litzmann, B., Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg u. Leipzig 1890, S. 48 ff.

stellung sei [1]). In dem letzteren Punkte entfernten sich freilich die Meininger in der Praxis vielfach von der Auffassung, wie wir sie von Klingemann vertreten sahen, indem nicht selten bei ihnen Dekoration und Kostümierung als Selbstzweck erscheinen mußte, aber die Hervorhebung dieses Elementes der theatralischen Kunst war doch ursprünglich von derselben Idee getragen, die der Braunschweiger Dramaturg entwickelt hat.

Durch einen historischen Nachweis die Übereinstimmung der Klingemannschen Regiegrundsätze mit denen der Meininger zu erklären, fühle ich mich vorläufig außer Stande. Welchen Anteil dabei die hinterlassenen Schriften des Braunschweiger Bühnenleiters haben, in denen dessen praktisch-dramaturgische Prinzipien ja fixiert sind, wie viel auf Rechnung der Thätigkeit des aus der Schule Klingemanns hervorgegangenen Regisseurs Heinrich Marr zu setzen ist, der bis zum Jahre 1871 am Thalia-Theater in Hamburg wirkte [2]), welches Verdienst einem dramaturgischen Theoretiker wie Rötscher, der das Klingemannsche Grundprinzip auch stets betont, an der Aufrechthaltung dieser Tradition zukommt, wie groß endlich die Rolle ist, die die mündliche Überlieferung hier gespielt hat, — das alles sind Fragen, die sich zum Teil der Beantwortung wohl überhaupt entziehen.

Es sei zum Schluß nur noch bemerkt, daß die von Klingemann geleitete Bühne und das Meininger Hoftheater selbstverständlich nicht unter dem Gesichtspunkte der beiderseitig erzielten praktischen Erfolge verglichen werden können. Wir wissen, daß der Braunschweiger Dramaturg nicht im entferntesten die finanziellen Mittel und speziell in der letzten Periode seines Wirkens nicht die Freiheit des Handelns hatte, um seine Reformideen in dem großen Stile durchführen zu können, wie dies ein halbes Jahrhundert später einem kunstbegeisterten deutschen Fürsten möglich war. Aber es ist sehr beachtenswerth, daß Klingemann den epochemachenden Einfluß, den die Meininger Hofbühne auf das deutsche Theater ausüben sollte, in gewissem Sinne vorausgesagt hat. In einem Artikel „Über das Repertoire“ [3]) beklagt er es, daß unsere klassische Dichtung doch nur bei einem geringen Bruchteil des Volkes Wurzel gefaßt habe. „Soll dies stets so bleiben“, fragt er sich, „oder wird es nicht möglich sein, auf irgend eine

[1]) Litzmann, a. a. O. S. 49. [2]) s. S. 35.
[3]) Klingemann, Beiträge ꝛc. (s. Anm. 157) S. 129 ff.

Weise die dramatische Poesie unserer Dichterfürsten der Masse näher zu bringen?" Und er giebt anf die gestellte Frage folgende Antwort: „Es muß hier notwendig irgend eine Vermittelung eintreten, welche, an sich mehr sinnlicher Natur, zuvörderst eine Berührung zwischen dem Entgegengesetzten einleitet. Zu dieser Vermittelung bietet sich nun die festliche Pracht und die geschmackvolle glänzende Umgebung dar, womit mehrere unserer klassischen tragischen Dichtungen auf der Bühne ausgestattet erscheinen und welche zunächst durch sich den großen Haufen anlocken, daß er sich hinzudrängt, um an diesen Festlichkeiten teilzunehmen. Anfangs giebt er allerdings dabei nur den neugierigen Zuschauer ab, aber bei wiederholten Besuchen wendet sich auch das Wort an ihn und macht seine wunderbare heilige Macht also geltend, daß er staunend den Tönen zuhorcht, welche aus einer fremden, unbekannten Welt zu ihm herüberkommen und ihn für sich in Anspruch nehmen." Die Entwickelung der Verhältnisse in den letzten Jahrzehnten hat dem Braunschweiger Theaterdirektor Recht gegeben. Die Meininger haben durch ihr Inszenierungssystem, das mit dem Klingemann'schen beinahe identisch ist, die Mission, von der der letztere spricht, in der That erfüllt und zwar in erster Linie durch die in der angezogenen Stelle von Klingemann genannten Mittel.

Im Eingang dieser Arbeit wiesen wir auf die Stellung Klingemanns in der Litteraturgeschichte hin; wir können zum Schluß, nachdem wir in den vorliegenden Ausführungen versucht haben, seine Bedeutung für die Theatergeschichte darzustellen, auf die erstere zurückkommen. Und jetzt werden wir sagen müssen, daß sich beide Beziehungen mit Naturnotwendigkeit entsprechen. Was dem Dramatiker Klingemann zum Verhängnis wurde, seine, um es mit einem Worte zu sagen, Unpersönlichkeit, verhalf ihm gerade als Dramaturgen und Bühnenleiter zu der Bedeutung, die unseres Erachtens ihm zukommt. Seine hochentwickelte Fähigkeit, sich in die Werke anderer zu versenken und dieselben nachzuempfinden — dort war sie ein Hindernis zur eigenen freien Entfaltung, hier gab sie die Möglichkeit zu einem thatenreichen Leben im Dienste des Schönen.

Anhang.

Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters.

(Die Zahl hinter den einzelnen Stücken bezeichnet die Anzahl der Aufführungen.)

A. Trauerspiele.

1818/1819.

Die Ahnfrau v. Grillparzer 3.
Die Braut von Messina v. Schiller 2.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Julius von Saßen v. Zschokke 1.
Julius von Tarent v. Leisewitz 1.
Jungfrau von Orleans v. Schiller 5.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
König Yngurd v. Müllner 3.
Maria Stuart v. Schiller 2.
Oktavia von „Herrn Staatsrat v. Kotzebue" 1.
Phädra v. Racine-Schiller 1.
Die Räuber v. Schiller 1.
Sappho v. Grillparzer 3.
Die Schuld v. Müllner 3.

1819/20.

Die Ahnfrau v. Grillparzer 2.
Die Albaneserin v. Müllner 4.
Don Carlos v. Schiller 2.
Egmont v. Goethe 1.
Fürstin Chawansky v. Raupach 2.
Hamlet v. Shakespeare 2.
Heinrich von Anjou v. J. B. v. Zahlhas 1.
Iphigenie auf Tauris v. Goethe 2.
Jungfrau von Orleans v. Schiller 4.
Kabale und Liebe v. Schiller 2.
Die Macht der Verhältnisse v. Robert 1.
Maria Stuart v. Schiller 1.
Palnatoke v. Oehlenschläger 2.
Phädra v. Racine-Schiller 1.
Regulus v. Collin 1.
Sappho v. Grillparzer 1.
Die Schuld v. Müllner 2.

1820/21.

Die Ahnfrau v. Grillparzer 1.
Das Bild v. Houwald 3.
Don Carlos v. Schiller 1.
Don Guitierre oder der Arzt s. Ehre v. Calderon 2.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Fürstin Chawansky v. Raupach 1.
Hacon Jarl v. Oehlenschläger 1.
Hamlet v. Shakespeare 1.
Heimkehr v. Houwald 3.
Jungfrau v. Orleans v. Schiller 4.
Kabale und Liebe v. Schiller 2.
Leuchtthurm v. Houwald 2.
Makbeth v. Shakespeare-Schiller 2.
Die Räuber v. Schiller 1.
Ruprecht Graf v. Horneck v. Johanna v. Weißenthurn 2.
Sappho v. Grillparzer 1.
Die Schuld v. Müllner 2.

1821/22.

Abällino v. Zschokke 3.
Das Bild v. Houwald 1.
Die Braut v. Messina v. Schiller 2.
Der Bruder v. J. B. v. Zahlhas 1.
Don Carlos v. Schiller 3.
Emilia Galotti v. Lessing 2.
Jungfrau v. Orleans v. Schiller 2.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
König Lear v. Shakespeare-Schröder 1.
König Yngurd v. Müllner 1.
Leuchtthurm v. Houwald 1.
Makbeth v. Shakespeare-Schiller 2.
Maria Stuart v. Schiller 2.
Phädra v. Racine-Schiller 1.
Die Schuld v. Müllner 1.
Tankred und Clorinde v. Karl Baron v. Norbeck 3.
Ubaldo v. Kotzebue 1.
Zriny v. Körner 3.

1822/23.

Abällino v. Zschokke 1.
Die Ahnfrau v. Grillparzer 2.
Das Bild v. Houwald 1.
Die Braut von Messina v. Schiller 2.
Don Carlos v. Schiller 1.
Heimkehr v. Houwald 1.
Julius von Tarent v. Leisewitz 1.
Jungfrau von Orleans v. Schiller 2.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
König Lear v. Shakespeare-Schröder 1.
Leuchtthurm v. Houwald 1.

Maco v. H. J. v. Collin 1.
Die Macht der Verhältnisse v. Robert 1.
Die Räuber v. Schiller 3.
Romeo u. Julia v. Shakespeare (Schlegel), Bühneneinrichtung v. West 1.
Die Schuld v. Müllner 1.
Wallensteins Tod v. Schiller 4.
Zriny v. Körner 1.

1823/24.

Almansor v. Heine 1.
Das Bild v. Houwald 1.
Die Braut von Messina v. Schiller 1.
Egmont v. Goethe 1.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Kabale und Liebe v. Schiller 3.
Makbeth v. Shakespeare-Schiller 1.
Medea v. Grillparzer 2.
Die Räuber v. Schiller 1.
Romeo u. Julia v. Shakespeare (Schlegel), Bühneneinrichtung v. West 2.
Sappho v. Grillparzer 1.
Wallensteins Tod v. Schiller 1.

1824/25.

Abällino v. Zschokke 2.
Die Ahnfrau v. Grillparzer 2.
Egmont v. Goethe 1.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Graf Essex nach d. Engl. v. H. G. Dyk 1.
Heimkehr v. Houwald 8.
Heinrich Reuß v. Plauen v. Kotzebue 1.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
Der Machtspruch v. F. W. Ziegler 1.
Makbeth v. Shakespeare-Schiller 1.
Maria Stuart v. Schiller 1.
Die Paria v. Beer 3.
Die Räuber v. Schiller 2.
Romeo u. Julia v. Shakespeare (Schlegel), Bühneneinrichtung v. West 1.
Viola v. Freih. v. Auffenberg 1.
Wallensteins Tod v. Schiller 1.

1825/26.

Abällino v. Zschokke 2.
Das Bild v. Houwald 1.
Die Braut von Messina v. Schiller 1.
Don Carlos v. Schiller 1.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Fürstin Chawansky v. Raupach 1.
Graf Essex nach d. Engl. v. H. G. Dyk 3.
Hamlet v. Shakespeare 3.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
Die Räuber v. Schiller 1.
Rosamunde v. Körner 2.
Die Schuld v. Müllner 1.
Die Verschwörung des Fiesko v. Schiller 1.
Wallensteins Tod v. Schiller 1.

B. Schauspiele.

1818/19.

Abbé de l'Epée (der Taubstumme) nach dem Franz. v. Kotzebue 1.
Die Advokaten v. Iffland 2.
Der arme Poet v. Kotzebue 2.
Bruderzwist v. Kotzebue 1.
Clementine v. Frau v. Weißenthurn 4.
Clementine von Aubigny v. F. G. Weidmann 1.
Die deutsche Hausfrau v. Kotzebue 1.
Dienstpflicht v. Iffland 1.
Elise von Valberg v. Iffland 1.
Fridolin v. Holbein 1.
Die Jäger v. Iffland 1.
Das Kind der Liebe v. Kotzebue 1.
Der Kirchhof zu Sabelthum v. F. Kind 1.
Die Kreuzfahrer v. Kotzebue 2.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 2.
Maria v. Kotzebue 2.
Das Nachtlager v. Granada v. Kind 3.
Nathan der Weise v. Lessing 1.
Pflicht um Pflicht v. P. A. Wolff 2.
Die Quäker v. Kotzebue 2.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 2.
Der Ruf v. Kotzebue 2.
Ruth, die Aehrenleserin v. ... 1.
Simson v. W. Blumenhagen 2.
Die Stricknadeln v. Kotzebue 1.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 3.
Toni v. Körner 2.
Die Unvermählten v. Kotzebue 1.
Van Dyks Landleben v. Kind 3.
Verbrechen aus Ehrsucht v. Iffland 1.
Die Versöhnung v. Weißenthurn 1.
Der Wahn v. Müllner 1.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 4.

1819/20.

Der Abend am Waldbrunnen v. F. Kind 1.
Der Brief aus Kadix v. Kotzebue 1.
Bruderzwist v. Kotzebue 1.
Clementine v. Frau v. Weißenthurn 1.
Clementine von Aubigny v. F. G. Weidmann 2.
Correggio v. Oehlenschläger 2.

Des Hasses und der Liebe Rache v. Kotzebue 2.
Drei Wahrzeichen v. F. Holbein 4.
Fridolin v. Holbein 2.
Hedwig v. Körner 2.
Hugo Grotius v. Kotzebue 2.
Johann v. Montfaucon v. Kotzebue 1.
Leichter Sinn v. Iffland 2.
Das Mädchen von Marienberg v. F. Kratter 1.
Nathan der Weise v. Lessing 1.
Otto v. Wittelsbach v. Babo 1.
Reue und Ersatz. Nach d. Ital. d. Federici v. Vogel 2.
Die Riesenschlange v. Kotzebue 2.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 1.
Rudolf v. Habsburg v. Kotzebue 2.
Die silberne Hochzeit v. Kotzebue 2.
Die Sonnenjungfrau v. Kotzebue 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 2.
Van Dyks Landleben v. Kind 2.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 1.
Wilhelm Tell v. Schiller 3.

1820/21.

Der Abend am Waldbrunnen v. F. Kind 1.
Der arme Poet v. Kotzebue 1.
Bayard v. Kotzebue 1.
Correggio v. Ohlenschläger 2.
Dienstpflicht v. Iffland 1.
Das Erbfräulein v. Jeber 1.
Familie Rosenstein v. Kurländer 1.
Graf v. Burgund v. Kotzebue 1.
Hedwig v. Körner 1.
Der Hirtenknabe v. Oehlenschläger 1.
Der Indienfahrer v. Kotzebue 1.
Die Jäger v. Iffland 1.
Johann v. Montfaucon v. Kotzebue 1.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 1.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 1.
Menschenhaß und Reue v. Kotzebue 2.
Otto von Wittelsbach v. Babo 2.
Der Schutzgeist v. Kotzebue 1.
Der Spieler v. Iffland 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 7.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 2.
Van Dyks Landleben v. Kind 3.
Der Vorposten v. H. Clauren 3.
Wallensteins Lager v. Schiller 2.
Wilhelm Tell v. Schiller 2.

1821/22.

Agnes v. d. Lille v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Bayard v. Kotzebue 1.
Correggio v. Oehlenschläger 3.
Deutsche Treue v. Klingemann 1.
Dienstpflicht v. Iffland 1
Elise v. Valberg v. Iffland 1.
Falkenstein v. Klingemann 5.
Florette v. Deinhardstein 2.
Fluch und Segen v. Houwald 4.
Hedwig v. Körner 1.
Heinrich der Löwe v. Klingemann 3.
Die Jäger v. Iffland 1.
Johann v. Montfaucon v. Kotzebue 1.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 2.
Das Kind der Liebe v. Kotzebue 1.
Die Kreuzfahrer v. Kotzebue 1.
Liebe auf dem Lande. Nach Ifflands Hagestolzen 1.
Das Mündel v. Iffland 1.
Otto v. Wittelsbach v. Babo 1.
Der Schutzgeist v. Kotzebue 1.
Der Spieler v. Iffland 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 2.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 1.
Toni v. Körner 2.
Der Vampyr. Nach einer Erzählung d. Lord Byron v. Nordier. Deutsch v. L. Ritter 2.
Van Dyks Landleben v. Kind 1.
Der Wahn v. Müllner 1.
Wilhelm Tell v. Schiller 3.

1822/23.

Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl v. Holbein (nach der Erzählung Claurens) 2.
Die Andacht zum Kreuz v. Calderon (Uebers. v. W. Schlegel) 2.
Der arme Poet v. Kotzebue 2.
Bayard v. Kotzebue 1.
Elise von Valberg v. Iffland 1.
Falsche Scham v. Kotzebue 1.
Faust v. Klingemann 2.
Fridolin v. Holbein 1.
Graf v. Burgund v. Kotzebue 1.
Hedwig v. Körner 1.
Die Hussitten vor Naumburg v. Kotzebue 3.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 1.
Der Kaufmann v. Venedig v. Shakespeare (A. W. Schlegel) 1.
Kenilworth, nach Scott v. Lembert 2.
König Heinrich IV. I. Teil v. Shakespeare 1.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 1.
Das Mädchen v. Marienberg v. F. Kratter 1.

Nathan der Weise v. Lessing 1.
Parteienwut v. Ziegler 1.
Pikkolomini v. Schiller 2.
Preziosa v. P. A. Wolff 4.
Der Prinz v. Homburg v. Kleist 3.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 1.
Die Soldaten v. Arresto 1.
Sophronia v. W. Gerhard 1.
Der Spieler v. Iffland 2.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 2.
Wallensteins Lager v. Schiller 1.
Wilhelm Tell v. Schiller 1.

1823/24.

Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl v. Holbein (nach der Erzählung Claurens) 2.
Der arme Poet v. Kotzebue 1.
Bayard v. Kotzebue 1.
Elise von Valberg v. Iffland 1.
Falsche Scham v. Kotzebue 1.
Florette v. Deinhardstein 2.
Fluch und Segen v. Houwald 1.
Fridolin v. Holbein 2.
Fürst und Bürger v. Houwald 4.
Götz v. Berlichingen v. Göthe („Neu für die Bühne eingerichtet") 2.
Graf Benjowsky v. Kotzebue 3.
Graf v. Burgund v. Kotzebue 1.
Hedwig v. Körner 1.
Heinrich der Löwe v. Klingemann 1.
Die Jäger v. Iffland 1.
Johann v. Montfaucon v. Kotzebue 1.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 2.
Der Kaufmann v. Venedig v. Shakespeare (A. W. Schlegel) 1.
König Heinrich IV. I. Teil v. Shakespeare 1.
Die Kreuzfahrer v. Kotzebue 1.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 2.
Liebe auf dem Lande, nach Ifflands Hagestolzen 1.
Der Lohn der Wahrheit v. Kotzebue 1.
Preziosa v. P. A. Wolff 7.
Quintin Messis v. J. v. Voß 1.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 2.
Die Soldaten v. Arresto 2.
Der Spieler v. Iffland 1.
Die Strelitzer v. Babo 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 1.
Die Tochter der Natur v. Lafontaine 1.
Toni v. Körner 1.
Van Dyks Landleben v. Kind 1.
Die Waise aus Genf. Nach d. Franz. v. Castelli 2.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 1.
Der Wald bei Hermannstadt v. Fr. v. Weißenthurn 2.
Wilhelm Tell v. Schiller 1.

1824/25.

Der arme Poet v. Kotzebue 1.
Die beiden Sergeanten. Nach dem Franz. v. Aubigny v. Th. Hell 5.
Die Bestürmung v. Smolensk v. Fr. v. Weißenthurn 3.
Correggio v. Oehlenschläger 2.
Die deutsche Hausfrau v. Kotzebue 3.
Drei Wahrzeichen v. F. Holbein 1.
Elise von Valberg v. Iffland 1.
Der ewige Jude v. Klingemann (Musik v. L. Spohr) 1.
Falkenstein v. Klingemann 1.
Faust v. Klingemann 2.
Florette v. Deinhardstein 1.
Fluch und Segen v. Houwald 1.
Fürst und Bürger v. Houwald 1.
Der Galeerensklave v. Th. Hell (Melodrama Schubert) 7.
Gustav Wasa v. Kotzebue 1.
Hermann u. Dorothea v. Töpfer 1.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 2.
Der Kaufmann v. Venedig v. Shakespeare (A. W. Schlegel) 1.
Die kleine Zigeunerin v. Kotzebue 1.
König Heinrich IV. I. Teil v. Shakespeare 2.
Die Kreuzfahrer v. Kotzebue 1.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 1.
Der Lorbeerkranz v. F. W. Ziegler 5.
Martin Luther v. Klingemann 4.
Moses v. Klingemann 3.
Das Nachtlager von Granada v. Kind 1.
Parteienwut von Ziegler 1.
Preziosa v. P. A. Wolff 2.
Der Prinz v. Homburg v. Kleist 1.
Die Soldaten v. Arresto 1.
Der Spieler v. Iffland 2.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 1.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 1.
Toni v. Körner 1.
Die Waffenbrüder. Nach Kleists Familie Schroffenstein v. Holbein 1.
Der Wald bei Hermannstadt v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Wallensteins Lager v. Schiller 1.
Weltton und Herzensgüte v. F. W. Ziegler 2.
Wilhelm Tell v. Schiller 2.

1825/26.

Abbé de l'Epée (der Taubstumme). Nach dem Franz. v. Kotzebue 1.
Correggio v. Ohlenschläger 1.
Deutsche Treue v. Klingemann 1.
Drei Wahrzeichen v. F. Holbein 2.
Fluch und Segen v. Houwald 1.
Fridolin v. Holbein 1.
Hedwig v. Körner 1.
Die Jäger v. Iffland 1.
Martin Luther v. Klingemann 1.
Die Mohrin v. F. W. Ziegler 1.
Das Nachtlager von Granada v. Kind 1.
Nathan der Weise v. Lessing 1.
Otto v. Wittelsbach v. Babo 1.
Pikkolomini v. Schiller 1.
Preziosa v. P. A. Wolff 4.
Der Prinz v. Homburg v. Kleist 1.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 2.
Die Soldaten v. Arresto 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 1.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 1.
Van Dyks Landleben v. Kind 1.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 2.
Der Wald bei Hermannstadt v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Wallensteins Lager v. Schiller 1.
Wilhelm Tell v. Schiller 3.

C. Lustspiele und Possen.

1818/19.

Der Amerikaner, nach d. Ital. d. Federizi v. Vogel 1.
Die beiden Billets v. A. Wall 2.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Der Blitz v. A. Müllner 1.
Die Braut vom Rock des Königs (Die Vertrauten) v. Müllner 2.
Das war ich v. Hutt 1.
Die deutschen Kleinstädter v. Kotzebue 3.
Der deutsche Mann und die vornehmen Leute v. Kotzebue 3.
Der Dichter und die Schauspieler, nach Dupaty v. Lembert 2.
Donna Diana, nach Moreto v. C. A. West 1.
Die drei Gefangenen v. P. A. Wolff 3.
Das Epigramm v. Kotzebue 2.
Die Freimaurer v. Kotzebue 1.
Die gefährliche Nachbarschaft v. Kotzebue 2.
Der Geizige nach Molière v. Zschokke 1.
Der gerade Weg der beste v. Kotzebue 2.
Das große Loos v. Hagemeister 2.
Die Großmama v. Kotzebue 3.
Die Hagestolzen v. Iffland 1.
Haß allen Frauen v. Castelli 2.
Der häusliche Zwist v. Kotzebue 1.
Die Indianer in England v. Kotzebue 1.
Das Intermezzo v. Kotzebue 2.
König von Gestern v. St. Schütze 2.
Der Lügner und sein Sohn. Nach d. Franz. v. F. Kurländer 2.
Maske für Maske v. Jünger 2.
Die Mißverständnisse v. Steigentesch 4.
Die Onkelei v. Müllner 1.
Pachter Feldkümmel v. Kotzebue 2.
Pagenstreiche v. Kotzebue 3.
Portrait der Mutter v. F. L. Schröder 2.
Rafael v. Castelli 2.
Ränke und Schwänke v. Lembert 2.
Das Rätsel v. Contessa 2.
Der Rehbock v. Kotzebue 3.
Die Reise nach der Stadt v. Iffland 2.
Reue und Ersatz. Nach d. Franz. d. Federizi v. Vogel 2.
Der schwarze Mann v. Gotter 2.
Shakespeare v. C. Lebrun 1.
Der Spiegel v. Kotzebue 4.
Stille Wasser sind tief v. Schröder 1.
Ein Tag aus dem Jugendleben Heinrich V. v. Th. Hell 2.
Das Testament des Onkels. Nach d. Franz. v. Rouler 2.
Theatersucht v. C. Schall 1.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 1.
Trau, schau, wem v. K. Schall 4.
U. A. w. g. v. Kotzebue 2.
Die Unglücklichen v. Kotzebue 1.
Unterbrochene Whistpartie v. Schall 1.
Der Vater von ohngefähr v. Kotzebue 2.
Die vergebliche Mühe v. Lembert 2.
Verkleidungen v. Kotzebue 3.
Der Verräter v. Holbein 2.
Der Vetter aus Bremen v Körner 1.
Der Vorsatz v. Holbein 2.
Welche ist die Braut v. Frau v. Weißenthurn 1.
Der Wildfang v. Kotzebue 1.
Der Wirrwarr v. Kotzebue 1.
Das zugemauerte Fenster v. Kotzebue 1.

1819/20.

Armut und Edelsinn v. Kotzebue 1.
Die Beichte v. Kotzebue 2.
Die beiden Billets v. A. Wall 1.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 2.
Beschämte Eifersucht v. Fr. v. Weißenthurn 3.
Der Blitz v. A. Müllner 1.
Die Brandschatzung v. Kotzebue 3.

Braut und Bräutigam in einer Person v. Kotzebue 2.
Die Braut vom Rock des Königs (Die Vertrauten) v. Müllner 1.
Cäsario v. P. A. Wolff 3.
Damenhüte im Fenster v. J. v. Voß 3.
Das war ich v. Hutt 1.
Der Dichter und die Schauspieler, nach Dupaty v. Lembert 2.
Die drei Gefangenen v. P. A. Wolff 1.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 2.
Der Eintritt in das neue Jahr v. Gerber 1.
Er mengt sich in Alles v. Jünger 2.
Der Geizige nach Molière v. Zschokke 1.
Die Gouvernante v. Körner 3.
Der gerade Weg der beste v. Kotzebue 2.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Der häusliche Zwist v. Kotzebue 2.
Heirat durch ein Wochenblatt v. Schröder 2.
Irrtum auf allen Ecken. Nach d. Engl. v. Schröder 2.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 2.
Das Kamäleon v. H. Beck 3.
Leichtsinn und gutes Herz v. G. Hagemann 2.
Leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 2.
Der Lügner und sein Sohn. Nach d. Franz. v. F. Kurländer 1.
Der Mann im Feuer v. . . . 2.
Der Nachtwächter v. Körner 1.
Offene Fehde. Nach d. Franz. v. C. F. Huber 4.
Pachter Feldkümmel v. Kotzebue 1.
Das Portrait der Mutter v. F. L. Schröder 1.
Die Radikalkur v. Frau v. Weißenthurn 2.
Das Räuschchen v. Bretzner 3.
Die respektable Gesellschaft v. Kotzebue 2.
Der Schatz v. Contessa 1.
Seltsame Heirat v. F. W. Ziegler 3.
Das Strudelköpfchen v. Th. Hell 1.
Theatersucht v. C. Schall 1.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 2.
Trau, schau, wem v. K. Schall 1.
Die unterbrochene Whistpartie v. Schall 2.
Verkleidungen v. Kotzebue 1.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 1.
Vier Temperamente v. Ziegler 3.
Das Vogelschießen v. Clauren 5.
Der Vorsatz v. Holbein 1.
Welche ist die Braut v. Frau v. Weißenthurn 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 2.

1820/21.

Der Amerikaner nach d. Ital. d. Federici v. Vogel 1.
Die Aussteuer v. Iffland 1.
Die beiden Billets v. A. Wall 2.
Die beiden Gutsherren v. J. v. Voß 2.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Die beiden Philiberts. Nach d. Franz. v. C. Lebrun 3.
Blind geladen v. Kotzebue 3.
Carolus Magnus (Fortsetzung d. „Deutschen Kleinstädter") v. Kotzebue 2.
Cäsario v. P. A. Wolff 1.
Die Damenhüte im Theater v. J. v. Voß 1.
Die deutschen Kleinstädter v. Kotzebue 1.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 1.
Der Ehemann als Junggeselle v. J. F. Küstner 2.
Die eifersüchtige Frau v. Kotzebue 2.
Das Epigramm v. Kotzebue 1.
Es spukt v. Fr. v. Weißenthurn 2.
Die gefährliche Nachbarschaft v. Kotzebue 1.
Der gerade Weg der beste v. Kotzebue 2.
Das große Loos v. Hagemeister 1.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Das Gut Sternberg v. Johanna v. Weißenthurn 3.
Der Hausdoktor v. Ziegler 2.
Ich bin mein Bruder v. Contessa 2.
Das Intermezzo v. Kotzebue 1.
Irrtum auf allen Ecken. Nach d. Engl. v. Schröder 1.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 2.
Kapitän Belronde v. Kotzebue 2.
Das Landhaus an der Heerstraße v. Kotzebue 1.
Der leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 1.
Das letzte Mittel v. Steigentesch 3.
Der Lügner und sein Sohn. Nach d. Franz. v. F. Kurländer 2.
Der Mann im Feuer v. . . . 2.
Minna v. Barnhelm v. Lessing 1.
Der Nachtwächter v. Körner 1.
Die Onkelei v. Müllner 4.
Pagenstreiche v. Kotzebue 1.
Der Puls v. Babo 1.
Die Quälgeister v. H. Beck 2.
Die Radikalkur v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Ränke und Schwänke v. Lembert 2.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 1.
U. A. w. g. von Kotzebue 1.
Die unterbr. Whistpartie v. Schall 1.
Die vergebliche Mühe v. Lembert 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 1.

Der Vielwisser v. Kotzebue 2.
Das Vogelschießen v. Clauren 1.
Weibertausch v. Castelli 1.
Welches ist der Bräutigam? v. Joh. v. Weißenthurn 3.
Der Wirrwarr v. Kotzebue 1.
Die Zeche v. J. T. Castelli 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 3.

1821/22.

Alte Zeit und neue Zeit v. Iffland 1.
Der Amerikaner, nach d. Ital. d. Federizi v. Vogel 2.
Armut und Edelsinn v. Kotzebue 1.
Die beiden Billets v. A. Wall 1.
Die beiden Philiberts, nach d. Franz. v. C. Lebrun 4.
Die Belagerung v. Saragossa v. Kotzebue 3.
Beschämte Eifersucht v. Fr. v. Weißenturn 1.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 4.
Das Blatt hat sich gewendet v. Schröder 1.
Braut u. Bräutigam in einer Person v. Kotzebue 1.
Die Braut vom Rock des Königs (die Vertrauten) v. Müllner 1.
Cäsario v. P. A. Wolff 1.
Cervantes Portrait v. T. L. Schmidt 1.
Die Damenhüte im Theater v. J. v. Voß 1.
Der dankbare Sohn v. J. J. Engel 1.
Der Dichter und die Schauspieler, nach Dupaty v. Lembert 1.
Der Ehemann als Junggeselle v. J. F. Küstner 1.
Es spukt v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Die Fahrt zum Seehafen nach Dieppe, nach d. Franz. v. Kurländer 2.
Das Gasthaus zur goldenen Sonne v. Clauren 3.
Geheimnisse, nach d. Franz. v. Lembert 1.
Der goldene Löwe v. U. Stein 4.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Das Gut Sternberg v. Johanna v. Weißenthurn 1.
Der Hausdoktor v. Ziegler 3.
Heirath durch ein Wochenblatt v. Schröder 1.
Der Hund des Aubry v. P. A. Wolff 1.
Das Intermezzo v. Kotzebue 1.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 1.
Kapitän Belronde v. Kotzebue 1.
Die Komödie aus dem Stegreif v. Jünger 2.
Künstlers Erdenwallen v. J. v. Voß 2.
Der leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 1.
Das letzte Mittel v. Steigentesch 1.
Der Lügner und sein Sohn, nach d. Franz. v. F. Kurländer 1.
Der Mann im Feuer v. ... 1.
Der Nachtwächter v. Körner 1.
Die Onkelei v. Müllner 2.
Pagenstreiche v. Kotzebue 1.
Das Posthaus von Treuenbrietzen v. Kotzebue 2.
Der Prinz kommt v. Castelli 1.
Der Puls v. Babo 1.
Die Quälgeister v. H. Beck 1.
Das Räuschchen v. Bretzner 1.
Der Rehbock v Kotzebue 1.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 2.
Die Schachmaschine v. H. Beck 2.
Die Schauspieler, nach d. Franz. v. Freih. v. Thumb 2.
Stille Wasser sind tief v. Schröder 1.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 1.
U. A. w. g. von Kotzebue 1.
Die Unglücklichen v. Kotzebue 1.
Die vergebliche Mühe v. Lembert 1.
Der Verräter v. Holbein 1.
Verwandtschaften v. Kotzebue 1.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 2.
Vier Temperamente v. Ziegler 1.
Der Weg zum Halsbrechen v. J. v. Voß 2.
Weibertausch v. Castelli 1.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 1.

1822/23.

André, nach dem Franz. v. ... 2.
Die argwöhnischen Eheleute v. Kotzebue 1.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Die beiden Philiberts, nach d. Franz. v. C. Lebrun 1.
Beschämte Eifersucht v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 2.
Das Blatt hat sich gewendet v. Schröder 1.
Die blonden Locken v. Töpfer 1.
Die Braut vom Rock des Königs (die Vertrauten) v. Müllner 2.
Der Bräutigam aus Mexiko v. Clauren 3.
Brief und Antwort v. Lebrün 1.
Der Bürgermeister von Saardam. Nach d. Franz. v. H. Römer 1.

Carolus Magnus (Fortsetzung der „deutschen Kleinstädter") v. Kotzebue 1.
Cervantes Portrait v. F. L. Schmidt 2.
Der Dichter und die Schauspieler nach Dupaty v. Lembert 1.
Donna Diana nach Moreto v. C. A. West 1.
Die drei Gefangenen v. P. A. Wolff 1.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 2.
Die eifersüchtige Frau v. Kotzebue 1.
Die Entführung v. Jünger 2.
Die Freimaurer v. Kotzebue 2.
Die Fremde v. Iffland 2.
Fünf Freier und eine Braut v. F. A. Gleich 1.
Die gefährliche Nachbarschaft v. Kotzebue 1.
Der Geizige, nach Molière v. Zschokke 1.
Der Gemahl von Ohngefähr v. Lembert 1.
Gleiche Schuld v. Castelli 3.
Das Gut Sternberg v. Johanna v. Weißenthurn 1.
Der gutherzige Polterer v. Goldoni 1.
Der Hund des Aubry v. P. A. Wolff 2.
Ich irre mich nie v. Lebrun 3.
König und Page v. Töpfer 5.
Des Königs Befehl v. Töpfer 4.
Künstlers Erdenwallen v. J. v. Voß 1.
Der Mann im Feuer v. ... 1.
Männertreue v. ... 1.
Der mißtrauische Liebhaber v. Bretzner 1.
Der Nachtwächter v. Körner 1.
Die Neugierigen v. F. L. Schmidt 3.
Nummer 777 v. Lebrun 5.
Onkel Adam und Nichte Eva v. Lembert 2.
Die Onkelei v. Müllner 1.
Pommersche Intriguen v. Lebrun 1.
Die Puppe v. Castelli 4.
Die Quälgeister v. H. Beck 1.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 2.
Ein Stündchen in Pyrmont v. Töpfer 2.
Ueble Laune v. Kotzebue 1.
Verwandtschaften v. Kotzebue 1.
Der Vielwisser v. Kotzebue 2.
Vier Temperamente v. Ziegler 1.
Das Vogelschießen v. Clauren 2.
Weibertausch v. Castelli 1.
Welches ist der Bräutigam? v. Joh. v. Weißenthurn 1.
Der zerbrochene Krug v. Kleist-F. L. Schmidt 2.

1823/24.

Der Abend im Posthause v. Clauren 1.
André, nach d. Franz. v. ... 1.
Die Beichte v. Kotzebue 2.
Die beiden Grenadiere v. Cords 2.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 1.
Blinde Liebe v. Kotzebue 2.
Der Bräutigam aus Mexiko v. Clauren 4.
Der bucklige Liebhaber, nach d. Franz. v. Castelli 1.
Der Bürgermeister von Saardam, nach d. Franz. v. H. Römer 5.
Cervantes Portrait v. F. L. Schmidt 1.
Diener zweier Herren v. Goldoni-Schröder 2.
Don Ranudo v. Kotzebue 2.
Der Doppelpapa v. G. Hagemann 2.
Die eifersüchtige Frau v. Kotzebue 1.
Die Eifersüchtigen v. Schröder 1.
Ein Mann hilft dem andern v. Fr. v. Weißenthurn 4.
Eine Freundschaft ist der anderen werth v. Lebrun 4.
Der Empfehlungsbrief v. Töpfer 4.
Die Entdeckung v. Steigentesch 1.
Die Entführung v. Jünger 1.
Es spukt v. Frau v. Weißenthurn 1.
Die Feuerprobe v. Kotzebue 1.
Freiwillige Landsturm v. Lebrun 4.
Der goldene Löwe v. K. Stein 1.
Die Gouvernante v. Körner 2.
Der gerade Weg der beste v. Kotzebue 3.
Die Großmama von Kotzebue 2.
Das Gut Sternberg v. Johanna v. Weißenthurn 2.
Hausfrieden v. Iffland 1.
Der häusliche Zwist v. Kotzebue 2.
Der Hund des Aubry v. P. A. Wolff 1.
Ich irre mich nie v. Lebrun 4.
Das Kamäleon v. H. Beck 2.
Kinderschuhe v. Hut 1.*
Kleinigkeiten v. Steigentesch 2.
Des Königs Befehl v. Töpfer 1.
Künstlers Erdenwallen v. J. v. Voß 1.
Das letzte Mittel v. Steigentesch 2.
Der Lügner und sein Sohn, nach d. Franz. v. F. Kurländer 1.
Männertreue v. ... 3.
Martinsgänse v. G. Hagemann 1.
Der mißtrauische Liebhaber v. Bretzner 1.
Mittel und Wege v. Lebrun 1.
„Nein" v. G. v. Barnekow 1.
Die Neugierigen v. F. L. Schmidt 1.
Nummer 777 v. Lebrun 2.
Oeffentl. Geheimnis (nach d. Span.) v. ... 2.

Onkel Adam und Nichte Eva v. Lembert 2.
Organe des Gehirns v. Kotzebue 1.
Pagenstreiche v. Kotzebue 2.
Pommersche Intriguen v. Lebrun 3.
Die Quälgeister v. H. Beck 1.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 1.
Der Sammtrock v. Kotzebue 2.
Die Schachmaschine v. H. Beck 2.
Scherz und Ernst v. Stoll 2.
Ein Stündchen in Pyrmont v. Töpfer 1.
Theaterprobe, nach Molière Impromptu de Versailles" v. Oswald 1.
Theilung der Erde v. F. L. Schmidt 3.
Unglückliche Ehe (der Ring) v. Schröder 3.
Der Unschuldige muß viel leiden, nach dem Franz. v. Th. Hell 5.
Die unterbrochene Whistpartie v. Schall 2.
Der Verräter v. Holbein 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 2.
Das Vogelschießen v. Clauren 1.
Der Wollmarkt v. H. Clauren 5.
Der Wunderschrank v. Holbein 5.
Der zerbrochene Krug v. Kleist-F. L. Schmidt 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 2.

1824/25.

Die argwöhnischen Eheleute v. Kotzebue 1.
Die Beichte v. Kotzebue 1.
Die beiden Billets v. A. Wall 2.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 1.
Das Blatt hat sich gewendet v. Schröder 1.
Die Braut vom Rock des Königs (die Vertrauten) v. Müllner 2.
Der Bürgermeister v. Saardam, nach d. Franz. v. H. Römer 2.
Cervantes Portrait v. F. L. Schmidt 1.
Die Damenhüte im Fenster v. J. v. Voß 3.
Die deutschen Kleinstädter v. Kotzebue 1.
Der Dichter und die Schauspieler, nach Dupaty v. Lembert 2.
Der Doppelpapa v. G. Hagemann 1.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 1.
Eine Freundschaft ist der anderen werth v. Lebrun 1.
Der Empfehlungsbrief v. Töpfer 2.
Die Entdeckung v. Steigentesch 1.
Die Erbin, nach Scribe v. G. Lotz 1.
Es spukt v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Die Feuerprobe v. Kotzebue 1.
Freiwillige Landsturm v. Lebrun 1.
Die gefährliche Nachbarschaft v. Kotzebue 2.
Glück bessert Thorheit, nach d. Engl. v. Schröder 2.
Der goldene Löwe v. K. Stein 2.
Die Gouvernante v. Körner 4.
Große Kinder v. Müllner 4.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Der häusliche Zwist v. Kotzebue 1.
Der Hofmeister in tausend Aengsten v. Th. Hell 2.
Der Hund des Aubry v. P. A. Wolff 1.
Ich irre mich nie v. Lebrun 3.
Das Intermezzo v. Kotzebue 1.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 3.
Kleinigkeiten v. Steigentesch 1.
Des Königs Befehl v. Töpfer 2.
Der leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 1.
Der Lügner und sein Sohn, nach d. Franz. v. F. Kurländer 2.
Magnetismus v. Iffland 1.
Der Mann im Feuer v. ... 2.
Männertreue v. ... 1.
Der Nachtwächter v. Körner 2.
Die Neugierigen v. F. L. Schmidt 2.
Nummer 777 v. Lebrun 3.
Pachter Feldkümmel v. Kotzebue 1.
Der philosophische Bediente, nach d. Franz. v. Kurländer 1.
Pommersche Intriguen v. Lebrun 1.
Das Räuschchen v. Bretzner 2.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 2.
Der Sammtrock v. Kotzebue 1.
Die Schachmaschine v. H. Beck 2.
Ein Strich durch die Rechnung v. Jünger 1.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 2.
Trau, schau, wem v. K. Schall 2.
Der Unschuldige muß viel leiden, nach dem Franz v. Th. Hell 1.
Der verbannte Amor v. Kotzebue 1.
Der Verräter v. Holbein 1.
Der Verschwiegene wider Willen v. Kotzebue 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 2.
Vier Vormünder, nach d. Engl. v. Schröder 1.
Der Wechsel v. G. Lotz 2.
Weihnachtsfeier (Brautstand) v. F. L. Schmidt 1.
Der Wildfang v. Kotzebue 2.
Der Wollmarkt v. H. Clauren 4.
Der Wunderschrank v. Holbein 1.

Der zerbrochene Krug v. Kleist-F. L. Schmidt 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 2.

1825/26.

Der Amerikaner, nach d. Ital. d. Federizi v. Vogel 1.
Die Beichte v. Kotzebue 2.
Die beiden Billets v. A. Wall 3.
Die beiden Figaro, nach Mervelli v. Jünger 4.
Die beiden Philiberts, nach d. Franz. v. C. Lebrun 1.
Die Benefizvorstellung, nach d. Franz. v. Th. Hell 2.
Beschämte Eifersucht v. Fr. v. Weißenthurn 2.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 2.
Die Braut vom Rock des Königs (die Vertrauten) v. Müllner 1.
Der Bräutigam aus Mexiko v. Clauren 2.
Der Bürgermeister von Saardam, nach d. Franz. v. H. Römer 1.
Cäsario v. P. A. Wolff 3.
Das war ich v. Hutt 4.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 3.
Die eifersüchtige Frau v. Kotzebue 2.
Eine Freundschaft ist der anderen werth v. Lebrun 2.
Die Entführung v. Jünger 2.
Die Feuerprobe v. Kotzebue 1.
Das getheilte Herz v. Kotzebue 4.
Der goldene Löwe v. K. Stein 1.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Der grüne Domino v. Körner 1.
Hausfrieden v. Iffland 1.
Der Hofmeister in tausend Aengsten v. Th. Hell 1.
Humoristische Studien v. Lebrun 5.
Ich irre mich nie v. Lebrun 1.
Das Intermezzo v. Kotzebue 1.
Irrtum auf allen Ecken, nach d. Engl. v. Schröder 1.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 4.
Des Königs Befehl v. Töpfer 4.
Künstlers Erdenwallen v. J. v. Voß 1.
Das Landhaus an der Heerstraße v. Kotzebue 3
Laßt die Toten ruhen v. Raupach 6.
Der leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 2.
Liebe zu Abenteuern v. Vogel 1.
Der Lügner und sein Sohn, nach d. Franz. v. F. Kurländer 1.
Männertreue v. ... 1.
Der Nachtwächter v. Körner 2.
Die Neugierigen v. F. L. Schmidt 1.
Nummer 777 v. Lebrun 1.
Oeffentl. Geheimnis (nach d. Span.) v. ... 2.
Pachter Feldkümmel v. Kotzebue 1.
Pagenstreiche v. Kotzebue 1.
Pommersche Intriguen v. Lebrun 1.
Das Portrait der Mutter v. F. L. Schröder 2.
Der Puls v. Babo 5.
Die Quälgeister v. H. Beck 1.
Der Rehbock v. Kotzebue 1.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 1.
Die Schachmaschine v. H. Beck 1.
Schlafrock und Uniform, nach d. Franz. v. S. Angely 4.
Der Schneider und sein Sohn, nach d. Engl. v. Fr. Schröder 5.
Sympathie v. Lebrun 4.
Der tote Gast v. Vogel 3.
Trau, schau, wem v. K. Schall 1.
Der Unschuldige muß viel leiden, nach d. Franz. v. Th. Hell 2.
Die unterbr. Whistpartie v. Schall 3.
Der Verräter v. Holbein 2.
Der Verschwiegene wider Willen v. Kotzebue 1.
Der Verstorbene v. Lebrun (Forts. v. „Nummer 777") 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 2.
Der Vielwisser v. Kotzebue 1.
Der Wirrwarr v. Kotzebue 1.
Der Wollmarkt v. H. Clauren 3.
Der zerbrochene Krug v. Kleist-F. L. Schmidt 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 1.

D. Opern.

1818/19.

Adolph und Klara v. d'Alayrac 3.
Agnes Sorel. Nach dem Franz. v. Sonnleithner 1.
Aline v. Berton 2.
Der Baum der Diana v. Martin 1.
Camilla v. Paer 2.
Don Juan v. Mozart 6.
Das Dorf im Gebirge v. Kotzebue-Weigl 3.
Der Dorfbarbier v. Schenk 3.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 3.
Figaros Hochzeit v. Mozart 2.
Der Hausverkauf v. d'Alayrac 2.

Jakob und seine Söhne v. Mehul 4.
Je toller je besser v. Mehul 1.
Johann von Paris v. Boieldieu 4.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 4.
Die reisenden Virtuosen v. Fioravanti 2.
Die Sängerinnen auf dem Lande v. Fioravanti 3.
Sargines v. Paer 2.
Die Schatzgräber v. Mehul 4.
Die schöne Müllerin v. Paesiello 2.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 3.
Die Schwestern v. Prag v. W. Müller 4.
Tankred v. Rossini 7.
Titus v. Mozart 4.
Unterbrochene Opferfest v. Winter 5.
Der Vestalin v. Spontini 5.
Der Wasserträger v. Cherubini 6.

1819/20.

Achilles v. Paer 1.
Adeline v. Generali 1.
Adolf und Klara v. d'Alayrac 1.
Aline v. Berton 2.
Axur v. Falieri 2.
Camilla v. Paer 2.
Don Juan v. Mozart 2.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 1.
Figaros Hochzeit v. Mozart 1.
Hieronimus Knicker v. Dittersdorf 1.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 4.
Johann von Paris v. Boieldieu 4.
Der Kalif von Bagdad v. Boieldieu 4.
Die komische Oper v. della Maria 7.
Lilla v. Martin 3.
Lottonummern v. Issouard 5.
Lustige Schuster v. Paer 5.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Richard Löwenherz v. Gretry 3.
Rosalied (Rothkäppchen) v. Boieldieu 1.
Salomos Urteil v. Ritter 4.
Sänger u. Schneider v. Driberg 2.
Sargines v. Paer 5.
Die Schatzgräber v. Mehul 1.
Die schöne Müllerin v. Paesiello 1.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 2.
Die Schwestern v. Prag v. W. Müller 2.
Tankred v. Rossini 6.
Titus v. Mozart 4.
Unterbr. Opferfest v. Winter 3.
Die Vestalin v. Spontini 2.
Das Waisenhaus v. Weigel 2.
Der Wasserträger v. Cherubini 1.
Die Zauberflöte v. Mozart 14.
Zemira u. Azor v. Spohr 2.

1820/21.

Adrian v. Ostade v. Weigl 1.
Apotheker u. Doktor v. Dittersdorf 2.
Aschenbrödel v. Isouard 9.
Axur v. Falieri 1.
Der Barbier v. Sevilla v. Rossini 5.
Der Baum d. Diana v. Martin 3.
Die beiden Blinden zu Toledo v. Mehul 2.
Blaubart v. Gretry 1.
Don Juan v. Mozart 2.
Das Dorf im Gebirge v. Kotzebue-Weigl 2.
Der Dorfbarbier v. Schenk 1.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 3.
Figaros Hochzeit v. Mozart 2.
Hieronimus Knicker v. Dittersdorf 3.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 3.
Je toller je besser v. Mehul 2.
Johann v. Paris v. Boieldieu 3.
Der Kalif v. Bagdad v. Boieldieu 2.
Die kleinen Matrosen v. Gaveneuse 1.
Der lustige Schuster v. Paer 1.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Othello v. Rossini 1.
Rosalied (Rotkäppchen) v. Boieldieu 2.
Sänger u. Schneider v. Driberg 1.
Die Sängerinnen auf dem Lande v. Fioravanti 3.
Sargines v. Paer 2.
Die Schatzgräber v. Mehul 5.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 1.
Die Schwestern v. Prag v. W. Müller 1.
Tankred v. Rossini 3.
Titus v. Mozart 4.
Das unterbr. Opferfest v. Winter 1.
Die Vestalin v. Spontini 5.
Der Wasserträger v. Cherubini 1.
Der Wegelagerer v. Paer 2.
Wladimir v. Vierey 2.
Die Zauberflöte v. Mozart 2.

1821/22.

Adrian v. Ostade v. Weigl 2.
Aschenbrödel v. Isouard 5.
Der Barbier v. Sevilla v. Rossini 3.
Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac 2.
Cosi van tutte v. Mozart 2.
Die diebische Elster v. Mozart 3.
Don Juan v. Mozart 2.
Das Dorf im Gebirge v. Kotzebue-Weigl 1.
Der Dorfbarbier v. Schenk 3.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 1.
Figaros Hochzeit v. Mozart 1.

Der Freischütz v. Weber 14.
Hieronimus Knicker v. Dittersdorf 1.
Iphigenie von Aulis v. Gluck 3.
Die Jagd v. Hiller 4.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 1.
Johann von Paris v. Boieldieu 1.
Die kleinen Matrosen v. Gaveneuse 1
Der lustige Schuster v. Paer 1.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 2.
Othello v. Rossini 4.
Die Sängerinnen auf dem Lande v. Floravanti 2.
Sargines v. Paer 1.
Der Schatzgräber v. Mehul 2.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 3.
Tankred v. Rossini 3.
Titus v. Mozart 1.
Der Unsichtbare v. J. P. Costenoble 2.
Das unterbrochene Opferfest v. Winter 3.
Die Vestalin v. Spontini 4.
Der Wasserträger v. Cherubini 1.
Der Wegelagerer v. Paer 1.
Die Wette v. B. A. Weber 2.
Das Wunderglöckchen v. Herold 5.
Die Zauberflöte v. Mozart 4.

1822/23.

Aline v. Berton 4.
Apotheker und Doktor v. Dittersdorf 3.
Armida v. Rossini 7.
Aschenbrödel v. Isouard 3.
Der Barbier v. Sevilla v. Rossini 2.
Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac 2.
Cosi van tutte v. Mozart 3.
Don Juan v. Mozart 3.
Der Dorfbarbier v. Schenk 1.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 1.
Figaros Hochzeit v. Mozart 1.
Der Freischütz v. Weber 14.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 4.
Johann von Paris v. Boieldieu 3.
Die kleinen Matrosen v. Gaveneuse 1.
Korsar aus Liebe v. Weigl 2.
Lodoiska v. Cherubini 5.
Der lustige Schuster v. Paer 1.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Othello v. Rossini 3.
Rosalieb (Rotkäppchen) v. Boieldieu 1.
Sänger und Schneider v. Driberg 1.
Der Schatzgräber v. Mehul 2.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 1.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 2.
Tankred v. Rossini 3.
Der Unsichtbare v. J. P. Costenoble 1.
Das unterbr. Opferfest v. Winter 1.
Die Vestalin v. Spontini 4.
Der Wasserträger v. Cherubini 1.
Die Wette v. B. A. Weber 1.
Das Wunderglöckchen v. Herold 1.
Die Zauberflöte v. Mozart 3.
Zwei Worte v. d'Alayrac 2.

1823/24.

Aline v. Berton 3.
Apotheker und Doktor v. Dittersdorf 2.
Armida v. Rossini 4.
Der Arrestant v. della Maria 1.
Der Barbier von Sevilla v. Rossini 6.
Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac 2.
Carlo Floras v. Fränzel 3.
Don Juan v. Mozart 4.
Der Dorfbarbier v. Schenk 3.
Die Dorfsängerinnen v. Floravanti 2.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 3.
Ferdinand Cortez v. Spontini 4.
Der Freischütz v. Weber 10.
Herr Markantonio v. Pavesi 3.
Hieronimus Kniker v. Dittersdorf 2.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 1.
Je toller je besser v. Mehul 1.
Johann von Paris v. Boieldieu 4.
Libussa v. K. Kreutzer 4.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Rosalieb (Rotkäppchen) v. Boieldieu 6.
Sargines v. Paer 1.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 1.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 3.
Tankred v. Rossini 3.
Titus v. Mozart 6.
Das unterbr. Opferfest v. Winter 2.
Die Vestalin v. Spontini 1.
Der Wasserträger v. Cherubini 2.
Die Zauberflöte v. Mozart 6.
Zwei Worte v. d'Alayrac 1.

1824/25.

Aline v. Berton 3.
Apotheker und Doktor v. Dittersdorf 1.
Armida v. Rossini 4.
Der Barbier von Sevilla v. Rossini 4.
Don Juan v. Mozart 3.
Das Dorf im Gebirge v. Kotzebue-Weigl 2.
Figaros Hochzeit v. Mozart 4.
Der Freischütz v. Weber 6.
Herr Markantonio v. Pavesi 3.
Die Jagd v. Hiller 1.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 3.
Je toller je besser v. Mehul 1.

conda v. Isouard 5.
Johann von Paris v. Boieldieu 2.
Der Kalif von Bagdad v. Boieldieu 1.
Libussa v. K. Kreutzer 2.
Der lustige Schuster v. Paer 1.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Othello v. Rossini 5.
Rosalieb (Rothkäppchen) v. Boieldieu 3.
Das rote Käppchen v. Dittersdorf 3.
Sargines v. Paer 4.
Der Schatzgräber v. Mehul 1.
Der Schnee v. Auber 4.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 1.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 1.
Tankred v. Rossini 2.
Der Taucher v. K. Kreutzer 2.
Titus v. Mozart 3.
Die Vestalin v. Spontini 5.
Der Wasserträger v. Cherubini 3.
Die Zauberflöte v. Mozart 4.
Zwei Worte v. d'Alayrac 1.

1825/26.

Aline v. Berton 2.
Apotheker und Doktor v. Dittersdorf 1.
Armida v. Rossini 2.
Axur v. Salieri 1.
Der Barbier von Sevilla v. Rossini 3.
Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac 2.
Der Dorfbarbier v. Schenk 3.
Figaros Hochzeit v. Mozart 2.
Der Freischütz v. Weber 5.
Herr Markantonio v. Pavesi 2.
Die Italienerin in Algier v. Rossini 3.
Je toller je besser v. Mehul 1.
Jessonda v. Spohr 7.
Johann v. Paris v. Boieldieu 3.
Der Kalif von Bagdad v. Boieldieu 3.
Libussa v. K. Kreutzer 2.
Der lustige Schuster v. Paer 3.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 2.
Othello v. Rossini 2.
Rosalieb (Rothkäppchen) v. Boieldieu 2.
Rosette v. Biereÿ 1.
Sänger und Schneider v. Driberg 1.
Sargines v. Paer 4.
Der Schnee v. Auber 7.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 2.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 1.
Der Taucher v. K. Kreutzer 4.
Titus v. Mozart 1.
Die Vestalin v. Spontini 2.
Der Wasserträger v. Cherubini 2.
Die Zauberflöte v. Mozart 2.

E. Vaudevilles und Singspiele.

1818/19.

Der Augenarzt, nach d. Franz. v. Gyrowetz 2.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 2.
Das Geheimnis v. Solié 5.
Der Kapellmeister von Venedig v. Breitenstein 3.
Medea, Melodrama von Gotter, Musik v. Benda 1.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 2.
Der Schiffskapitän. Nach d Franz. d. Theulon, bearbeitet v. Blum 10.
Die Zitherschläger v. Ritter 1.

1819/20.

Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 5.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 1.
Das Geheimnis v. Solié 2.
Der Schiffskapitän, nach d. Franz. d. Theulon, bearbeitet v. Blum 3.

1820/21.

Der Berggeist v. Gleich-Drechsler 4.
Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer 4
dto. II. Teil 5.
Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 4.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 3.
Das Geheimnis v. Solié 1.
Der Kapellmeister v. Venedig v. Breitenstein 3.
Nachtigall u. Rabe v. Weigl.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 4.

1821/22.

Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer 1.
dto. II. Teil 1.
Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 2.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 1.
Die musikalische Tischlerfamilie v. W. Müller 1.
Proberollen v. Costenoble 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 3.
Die Teufelsmühle v. Heusler-W. Müller 5.

1822/23.

Bär und Bassa nach Scribe v. C. Blume 8.
Der Berggeist v. Gleich-Drechsler 1.
Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 2.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 2.
Der Kapellmeister v. Venedig v. Breitenstein 1.
Die musikalische Tischlerfamilie v. W. Müller 1.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 2.
Staberls Hochzeitstag v. F. L. Schmidt 1.
Staberls Reiseabenteuer v. F. L. Schmidt 1.
Sternenmädchen v. Huber-Kauer 3.
Die Teufelsmühle v. Heusler-W. Müller 1.

1823/24.

Bär und Basse nach Scribe v. C. Blume 3.
Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer 2.
dto. II. Teil 2.
Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 1.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 1.
Das Geheimnis v. Solié 4.
Herodes von Bethlehem v. Mahlmann 1.
Der Kapellmeister von Venedig v. Breitenstein 1.
Nachtigall und Rabe v. Weigl 2.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 2.
Der Schiffskapitän, nach d. Franz. d. Theulon, bearbeitet v. Blum 7.

1824/25.

Bär und Bassa nach Scribe v. C. Blume 3.
Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer 2.
dto. II. Teil 2.
Du bist mein Alles v. Gerber 1.
Das Geheimnis v. Solié 4.
Der Kapellmeister von Venedig v. Breitenstein 2.
Das Ochsenmenuett v. G. v. Hoffmann, Musik nach Haydns Kompositionen 2.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 1.
Proberollen v. Costenoble 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 1.
Der Schiffskapitän, nach d. Franz. d. Theulon, bearbeitet v. Blum 1.
Die Wiener in Berlin v. C. v. Holtei 16.

1825/26.

Das Abenteuer in der polnischen Schenke, nach d. Russ. v. L. Angely 3.
Der alte Feldherr v. Holtei 2.
Bär und Bassa nach Scribe v. C. Blume 1.
Die Berliner in Wien v. Holtei 2.
Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer I 1.
Das Geheimnis v. Solié 2.
Der Kapellmeister von Venedig v. Breitenstein 2.
Das Ochsenmenuett v. G. v. Hoffmann, Musik nach Haydns Kompositionen 2.
Die Schneidermamsells nach Scribe v. L. Angely 3.
Sieben Mädchen in Uniform, nach d. Franz. v. L. Angely 12.
Der Wiener in Berlin v. C. v. Holtei 9.
Die Wilddiebe (Schüler-Schwänke), nach d. Franz. v. L. Angely 8.

F. Prologe, Festspiele u. s. w.

1818/19.

Frühlingsfeier 1.
Das Götterfest 1.
Neujahrsspenden 1.
Die Schlacht von Leipzig v. Contessa 1.
Totenfeier am Sterbetage Schillers (einzelne Szenen aus seinen Werken, u. a. 2. Aufz. v. Demetrius) 1.
Die Weihe, ein allegorischer Prolog (z. Einweihung d. Nationaltheaters) 1.

1819/20.

Ehrenbank, Vorspiel (Jahrestag der Schlacht bei Leipzig) 1.
Der Taucher v. Schiller, gesp. v. Haake 1.

1820/21.

Das Janushaupt, Prolog v. A. Klingemann 1.
Das Orakel, allegor. Prolog v. Cimorosin 1.

1822/23.

Jahreswechsel, allegorischer Prolog v. Gerber 1.

1823/24.

„Huldigung" ein Prolog v. A. Klingemann 1.

1824/25.

Der dreißigste Oktober, Festspiel v. Gerber 1.

Schillers Totenfeier: Prolog, Wallensteins Lager, I. Akt v. Maria Stuart, Vortrag v. „Gang nach dem Eisenhammer" und „Macht des Gesanges" 1.

1825/26.

Frühlingsfeier 1.

G. Ballette u. s. w.

1820/21.

Gavotte „getanzt von 4 kl. Zöglingen des Nationaltheaters" 3.

Die unvermutete Zusammenkunft, Tanzdivertissement 3.

Der Zwerg dto. 2.

1822/23.

Arlequins Zaubereien, Pantomime 1.

Feuersbrunst, „getanzt v. Kindern" 3.

1824/25.

Arlequins Zaubereien, Pantomime 2.

Der goldene Schlüssel 2.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XVIII.

E. Herz: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1903.

Englische Schauspieler und englisches Schauspiel

zur Zeit Shakespeares in Deutschland.

Von

Dr. E. Herz.

Mit fünf Karten.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1903.



Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Meinem Onkel

Herrn Professor Dr. med. H. Oppenheim

in dankbarer Verehrung gewidmet.

Vorwort.

Im Jahre 1889 erschienen Creizenachs „Schauspiele der englischen Komödianten“ (Kürschners Deutsche National-Litteratur Band 118); seitdem hat die archivalische Forschung so viel neues Material zu Tage befördert, daß eine abermalige Sichtung und Bearbeitung desselben notwendig wurde. Die vorliegende Schrift, die aus der Bearbeitung einer akademischen Preisaufgabe hervorgegangen ist, schließt sich hauptsächlich in ihrem zweiten Abschnitte enger an Creizenach an, der erste Teil versucht, abweichend von der rein chronologischen Darstellungsweise Creizenachs, eine Charakteristik der einzelnen Truppen beziehungsweise ihrer Führer zu geben, soweit die gerade in dieser Hinsicht oft versagenden urkundlichen Quellen dies gestatteten.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. B. Litzmann, der mich zu dieser Arbeit angeregt und die Anfertigung derselben mit förderndem Interesse begleitet hat, an dieser Stelle nochmals meinen herzlichsten Dank zu sagen.

Die Arbeit ist bereits Anfang 1902 abgeschlossen gewesen, ihre Veröffentlichung hat sich nur durch zufällige, äußere Umstände verzögert.

E. Herz.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil.
Die Wanderfahrten der englischen Schauspieler.

Zweiter Teil.
Das Repertoire der Engländer.

Erster Teil.

Die Wanderfahrten der englischen Schauspieler.

I. Kapitel.

Einleitung. Die Truppe Kemps.

Das deutsche mittelalterliche Drama erreichte im Zeitalter der Reformation den Höhepunkt seiner Entwicklung. Die gewaltige religiöse Bewegung, die auf jedem Gebiete deutschen Geisteslebens einen ungeheuren Aufschwung hervorrief, mußte besonders auf das Drama, das in der Gegenwart lebend ein getreues Abbild all ihrer Bestrebungen bietet, einen tiefgreifenden Einfluß ausüben, ihm neue Grundlagen schaffen, neue Bedingungen geben. Alles, was das deutsche Volk bewegte und erregte, sein ernstes Suchen nach Wahrheit, seine Empörung gegen eine jahrhundertlange Geistesknechtung, sein leidenschaftlicher Haß gegen päpstliche Willkürherrschaft, all das suchte und fand kräftig beredten Ausdruck im dramatischen Wort.

Der Kampf der Geister übertrug sich von der Kanzel auf die Bühne, sie stellte jetzt in umfassendster Weise das Organ der öffentlichen Meinung dar, sie warf die brennenden Fragen in die breiten Massen des Volkes und erweckte Verständnis und Begeisterung für die neue Lehre. Die alten, abgestorbenen Formen des Volksschauspiels füllten sich mit frischem, kräftigem Leben, und das gewaltige Geistesringen der neuen Zeit bot dem Dichter seiner Kunst würdige, zur dramatischen Gestaltung drängende Stoffe.

Dramen von hoher sittlicher Kraft und Würde, von keck überquellendem Humor, von beißender Satire gelangten zur Darstellung, und wenn sie zumeist auch nur der einen religiösen Tendenz dienten und scharfe Kampfeswaffen waren in heißem Reformationsstreite, so entschädigte doch die gewaltige Wirksamkeit dieses aus den Tiefen des deutschen Volksgemüts emporgewachsenen Schauspiels für manchen Verstoß gegen die Grundbedingungen dramatischen Schaffens.

Auf jeden Fall war ein neuer Boden gewonnen für eine kräftige Fortentwicklung, ein Anfang gemacht, der zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft berechtigen durfte. Doch der Verlauf dieser litterarischen Epoche entsprach in keiner Weise seinem so vielverheißenden Beginne. Mancherlei Gründe wirkten zusammen, die diese auffällige Thatsache erklärlich machen, die kriegerischen Wirren der Zeit, die ständig an Macht zunehmende katholische Reaktion, vor allen die jetzt im evangelischen Lager selbst ausbrechenden Zwistigkeiten. Die Lust am dramatischen Schaffen freilich ließ nicht nach, die Flut von biblischen Schauspielen schwoll unabsehbar an, doch mit Ausnahme einiger erfreulicher Leistungen zeigten sie alle einen erschreckenden Rückschritt gegen das früher Gebotene. Die Weite des Blickes, mit der einst weltbewegende Fragen behandelt wurden, war geschwunden, das Feuer erster jugendfrischer Begeisterung verglüht, die Bühne sank herab zum Tummelplatz für kleine Geister, die sich in theologischen Spitzfindigkeiten, in unfruchtbaren Zänkereien nicht genug thun konnten. Des weiteren machte auch das Fehlen eines berufsmäßigen Schauspielerstandes einen nachhaltigen Aufschwung des Dramas unmöglich. Biedere Handwerker, Messerschmiede, Leinweber, Schuhmacher, die zur Abwechselung auf hohem Kothurn einherstolzierten, Schüler, welche die Kunst des Vortrags üben und nebenbei die stets leeren Kassen des ehrsamen Magisters füllen sollten, sie waren die berufenen Interpreten des Dichterwortes. Freilich hatten sich schon Keime gebildet zur Entwicklung eines zünftigen Schauspielertums, doch diese neue Bewegung trat zu unsicher und unbestimmt auf, hatte bei dem Mangel einer sie stützenden und das Ziel weisenden Tradition mit zu viel Schwierigkeiten und Mißverständnissen zu kämpfen, um aus eigner Kraft auf die Dauer sich halten und durchsetzen zu können.

Fremden Einflusses bedurfte es, um dieses in arger Stockung und Verwirrung sich befindende deutsche Schauspiel und Schauspielwesen aus seiner Stagnation herauszureißen. Dieses neue belebende Element wurde dem deutschen Drama aus dem stammverwandten, mit Deutschland durch mannigfache religiöse und politische Beziehungen eng verknüpften Britenreiche zugetragen, aus dem Lande, das wie kein anderes auf der Höhe dramatischen Schaffens und schauspielerischer Kunst stand. Die englischen Wandertruppen waren nicht die ersten, die fremde Kunst in deutsche Lande einführen wollten, sie hatten Vorgänger und Konkurrenten an den Italienern und Franzosen, doch indem sie im Gegensatz zu diesen für steten Nachschub aus der Heimat sorgten, bei ihren

Aufführungen die deutsche Sprache bald bevorzugten und gekrönte Häupter nicht zum alleinigen Publikum erwählend sich zumeist auf die breite Masse des Volkes stützten, gelang es ihnen, für lange Zeit ihre welschen Rivalen zu verdrängen und die Alleinherrschaft in Deutschland zu behaupten. Sie zeigten dem deutschen Drama neue Mittel und Wege, sie rissen die letzten hemmenden Schranken mittelalterlicher Kunstauffassung nieder, sie wurden die Begründer und die Lehrmeister der deutschen Schauspielkunst.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts lassen sich englische Musiker des öfteren in Deutschland nachweisen, hauptsächlich an dem markgräflich-preußischen Hofe, der damals den Mittelpunkt für alle künstlerischen Bestrebungen bildete.[1] Es muß gleich zu Beginn betont werden, daß auch späterhin bei den dramatischen Aufführungen die Tonkunst im Vordergrund des Interesses stand, da ausschließlich durch sie die Menge, die den anfangs in englischer Sprache aufgeführten Schauspielen nur mit großer Mühe zu folgen imstande war, angelockt werden konnte. Die ersten englischen Komödianten nahmen ihren Weg nach Deutschland von Dänemark aus,[2] 1579 finden sich daselbst englische Musiker, denen 1585 zum erstenmal urkundlich nachweisbar englische Schauspieler folgten. Die Kammerrechnungen von Helsingör melden zu diesem Jahre, Engländer hätten im Hofe des dortigen Rathauses derartig besuchte Vorstellungen gegeben, daß infolge des ungestümen Andrangs der Zuschauer der Bretterzaun zwischen der Bühne und der Wohnung des Stadtschreibers niedergerissen worden wäre. Über Anzahl, Namen und Repertoire dieser Schauspieler schweigen unsere Quellen, reichhaltiger fließen sie für das folgende Jahr, sie nennen als „instrumentister och springere" Wilhelm Kempe mit seinem Jungen Daniell Jonns, ferner Thomas Stewens (Stephens) Jurgenn Brienn (Bryan), Thomas Koning (King), Thomas Pape (Pope), Robert Persy (Percy). Nach Heywoods Apology for Actors unterhielt Friedrich II. von Dänemark eine Truppe englischer Schauspieler, die ihm durch den Earl of Leicester empfohlen war. Dieser Earl of Leicester befand sich an der Spitze englischer Truppen in den Niederlanden, um der aufständischen Bevölkerung in ihrem Kampfe gegen die spanische Gewaltherrschaft beizustehen. Da in seinem Gefolge ein „Will the Lord

[1] E. A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen, 1854, S. 46.

[2] Bolte, Engl. Komödianten in Dänemark und Schweden, Shakesp. Jahrb. 23, 99.

of Leicester's jesting player" genannt wird,[1] so läßt sich mit der größten Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Wilhelm Kemp mit diesem Will identisch ist, und daß er demnach mit seinen fünf Genossen aus den Diensten des Earl of Leicester in die des Königs von Dänemark übergetreten war. Kemp hatte sich schon früh als Komiker einen großen Ruf erworben, er gehörte 1589—1593 der Schauspieler-Truppe Edmund Allens, später derjenigen des Lord Chamberlain an, sein Name findet sich 1596 zusammen mit dem William Shakespeares unter den Unterschriften eines Gesuches, das sich gegen die von den Puritanern beabsichtigte Schließung des Theaters richtete.[2] Allgemeines Aufsehen erregte er durch seine abenteuerliche Reise nach Norwich; anläßlich einer Wette legte er nämlich — ein typischer Vertreter des old merry England — den weiten Weg von London bis zu diesem Orte tanzend zurück.[3] Kemps schauspielerische Stärke lag, wie schon erwähnt, in den komischen Rollen, er spielte den Peter in „Romeo und Julie", den Holzapfel in „Viel Lärm um Nichts", vermutlich auch die komische Figur in den Dramen „Hamlet", „Wie es euch gefällt", „Heinrich IV." und „Kaufmann von Venedig". Von der überaus großen Beliebtheit Kemps legt eine Reihe zeitgenössischer Äußerungen Zeugnis ab, besonders häufig finden sich Anspielungen auf seine abenteuerliche Fahrt (so in Ben Jonsons Lustspiel „Every Man out of his humour") und auf seine üble, das Publikum aber stets zum Lachen reizende Angewohnheit, statt zu seinen Mitschauspielern zu sprechen, sich in lange komische Unterredungen mit den Zuschauern einzulassen. Wahrscheinlich ist die Stelle im Hamlet, die sich gegen Improvisationen wendet, auf ihn gemünzt. Vom 17. Juni bis 18. September blieben die englischen Komödianten am dänischen Hofe. Inzwischen war der Ruf von ihren hervorragenden Leistungen bis zu Christian I., dem lebenslustigen und kunstbegeisterten Kurfürsten von Sachsen, gedrungen und hatte in ihm den Wunsch erweckt, die fremden Schauspieler an seinen Hof zu ziehen. Er machte von diesem Wunsche dem Könige von Dänemark, seinem Oheim, Mitteilung, und bat ihn, die Komödianten für eine Gastspielreise nach Dresden zu gewinnen. Über die sich entspinnenden längeren Verhandlungen geben uns die zwischen beiden

---

[1] Vergl. Cohn, Shakespeare in Germany, 1865, S. XXII, Anm.

[2] Siehe einen anonymen Aufsatz im Shakesp. Jahrb. 22, 255 ff.

[3] Seine Erlebnisse auf dieser denkwürdigen Reise beschreibt Kemp selbst in einer kurz nach seiner Rückkehr verfaßten Schrift, die von A. Dyce für die Camden Society 1840 herausgegeben ist.

Fürsten gewechselten Briefe willkommenen Aufschluß.[1] Die Engländer machten zuerst große Schwierigkeiten, sie fürchteten die Strapazen und Unannehmlichkeiten der Reise durch ein Land, dessen Sprache sie nicht einmal verstanden, und stellten dann, als sie sich nach vielem Zureden bereit erklärten, auf das Anerbieten des Kurfürsten einzugehen, solch hohe Ansprüche, — 100 Thaler jährlich bei freier Beköstigung — daß es den König „fast viel" bedünkte. Der Kurfürst aber erklärte sich mit den gestellten Bedingungen einverstanden, und so reisten dann die Engländer am 25. September mit einem der deutschen Sprache kundigen Geleitsmann von Dänemark ab, um am 16. Oktober in Weidenhain, woselbst sich der Kurfürst gerade aufhielt, einzutreffen; kurz darauf folgten sie ihrem Herrn nach Berlin. In der Bestallungsurkunde, die Christian ausstellen ließ, bestimmt er die Obliegenheiten der fremden Komödianten dahin, daß sie, „Do wir Reisen, Uns uf unseren bevehlich Jedesmahls folgen, Wan wir taffel halten, Und sünsten so ofte Ihnen solchs angemeldet wirdt, mit Iren Geygen und zugehörigen Instrumenten, auffwarten und Musiciren, Uns auch mit Ihrer Springkunst und andern, was sie in Zirligkeit gelernett, lüst und ergetzlichkeit machen."

Mithin lag der Schwerpunkt ihrer Thätigkeit in der Entfaltung musikalischer und akrobatischer Künste, doch müssen sie auch schauspielerische Aufführungen veranstaltet haben, da Heywood sie ja als „comedians" bezeichnet. Wahrscheinlich bestand ihr Repertoire nur aus Singspielen, die Schauspiele, Musik und Tanz in sich vereinigen und auch an die Anzahl der Darsteller — die englische Truppe bestand nur aus fünf Mann — keine allzugroßen Anforderungen stellen. Die Aufführungen der Fremden müssen großen Beifall gefunden haben, die Engländer bleiben nämlich $^3/_4$ Jahre in sächsischen Diensten, erst am 17. Juli 1587 verließen sie Dresden,[2] um über Danzig in ihre Heimat zurückzukehren. Dieser Besuch Danzigs ist freilich nicht urkundlich belegt, ergiebt sich aber aus folgender Betrachtung.[3] 1591 veröffentlichte der Danziger Professor Philipp Waimer eine Komödie von Edward III. und der Gräfin Salisbury, deren Stoff er einer mehrfach dramatisierten Novelle Bandellos entnahm.

[1] Cohn, a. a. O. S. XXIV, veröffentlicht drei Schreiben. Bolte, Shakesp. Jahrb. 23, 104ff. bringt weitere fünf Briefe zum Abdruck.

[2] Archiv für sächsische Geschichte 8, 221.

[3] Vergl. Bolte, Danziger Theater, S. 22ff. (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 6.)

In der komischen Zwischenhandlung aber folgt er einem bekannten Singspiel der englischen Komödianten, dem „Domine Johannes“ und zwar in einer Weise, daß er diese Gesangesposse unbedingt gekannt und benutzt haben muß. Nur durch eine Aufführung englischer Mimen konnte Waimer von diesem Singspiel Kenntnis erhalten haben, und da vor 1592 sich in Deutschland keine andere Schauspieler-Truppe nachweisen läßt als diejenige des Kurfürsten von Sachsen, so darf man für dieses Jahr eine Aufführung der genannten Truppe als erwiesen betrachten.[1] Zwei von den englischen Hofkomödianten des sächsischen Kurfürsten finden wir später in London wieder, nämlich Bryan und Pope, der erstere schloß sich dem Blackfriars-Theater an, letzterer machte sich als rustic clown in der Truppe des Edward Alleyn und des Lord Chamberlain einen Namen, 1596 petitionierte er zusammen mit Shakespeare um den Wiederaufbau des Blackfriars-Theater.[2] William Kemp war seinen Genossen nicht nach Dresden gefolgt, wenigstens erscheint sein Name nicht in der mitgeteilten Bestallungsurkunde, doch muß er sich in der Zeit von 1600—1601 in Deutschland aufgehalten und vielleicht auch vor dem Kaiser gespielt haben. Eine Notiz bei Collier[3] berichtet: 1601, 2. Sept. Kemp mimus, qui peregrinationem quandam in Germaniam et Italiam instituerat, ... reversus. In dem 1602 verfaßten, 1606 gedruckten Drama „The Return from Parnassus“ wird der heimkehrende Kemp von Philomusus mit der Frage begrüßt: „How doth the Emperor of Germany“?[4] Der Tod Kemps fällt wahrscheinlich in das Jahr 1603

[1] Auf einem anderen Wege wie Bolte war schon R. Ackermann in seiner Ausgabe von Henry Chettles Tragedy of Hoffmann (Bamberg 1894, S. 18) zu demselben Schlusse gelangt. Ackermann bringt nämlich dies 1602 gedichtete Stück mit der 1580 zu Danzig erfolgten Enthauptung eines gewaltthätigen Schiffers Hans Hofemann oder Schubbekop zusammen und äußert die Ansicht, daß der Dichter die Kunde von diesem Ereignis von englischen Schauspielern erhalten hätte. Boltes Zweifel an der Richtigkeit dieser überaus ansprechenden Hypothese kann ich nicht teilen.

[2] Cohn, a. a. O. XXVI ff.

[3] Memoirs of the principal actors in the Plays of Shakespeare 1846, S. 155.

[4] Bolte, Shakesp. Jahrb. 23, 101.

II. Kapitel.

Die Brownesche Truppe.

Lange Zeit hindurch wissen unsere Quellen nichts mehr von englischen Komödianten in Deutschland zu berichten; das Auftreten der fünf Instrumentisten scheint noch nicht zu einer wirklichen Einbürgerung englischer Art geführt zu haben. Das Verdienst, deutsche Fürstenhöfe und deutsche Städte erst in nachhaltiger Weise britischer Dicht- und Schauspielkunst gewonnen zu haben, gebührt der Truppe Robert Brownes, die vom Jahre 1592 ab mehrere Decennien hindurch weite Wanderzüge durch Deutschlands Gaue unternahm. Über den Leiter dieser Gesellschaft fehlen ausführlichere Nachrichten. Cohns Vermutung,[1] daß Robert Browne die Witwe des älteren Edw. Alleyn geheiratet habe, hat sich als irrig herausgestellt;[2] der Stiefvater des später durch die Gründung des Dulwich College so berühmt gewordenen Alleyn hieß „John" Browne und blieb zeitlebens ein Krämer. 1586 finden wir Robert Browne und Richard Jones als Mitglieder der Truppe des Earl of Worcester, der auch Edw. Alleyn angehörte, später vereinigten sich diese drei Schauspieler zu einem Theaterunternehmen, von dem sich aber bald erst Jones, dann Browne wieder abwandte. 1590 veranstaltete Browne in Leyden eine Aufführung, für die er von der Stadt die Summe von 15 fl. erhielt.[3] Von Holland kehrte er wieder nach London zurück, um hier die erforderlichen Vorbereitungen für seine erste Fahrt nach Deutschland zu treffen. Recht interessant für die Beweggründe solcher Kunstreisen ist ein Brief, den Richard Jones an seinen Gönner Edw. Alleyn richtete,[4] er bittet um eine kleine Geldunterstützung, die es ihm ermöglichen solle, sich das Notwendigste für diese weite Fahrt anzuschaffen: „I have a sute of clothes and a cloke at pane for three pound, and if it shall pleas you to lend me so much to release them, I shall be bound to pray for you so longe as I leve; for I go over and have no clothes, I shall not be esteemed of; and by gods help, the first mony that I get I will send it over unto you, for hear I get nothinge: some tymes I have a shillinge a day, and some tymes

---

[1] Cohn, a. a. O., S. XXXI.

[2] Dictionary of national biography. Vol. 1, p. 327.

[3] Cohn, a. a. O., S. XXXI.

[4] Cohn, a. a. O., S. XXVIII.

nothinge, so that I leve in great poverty hear." Zum Verständnis dieses Schreibens muß man sich die in England herrschenden Verhältnisse vergegenwärtigen. Die durch die allgemeine Litteraturströmung hervorgerufene Vorliebe für das Drama ließ freilich viele neue Bühnen entstehen, doch in keiner Weise entsprach der Zuwachs an neuen theatralischen Unternehmungen der ständig sich mehrenden Menge junger Leute, die angezogen durch den Reiz eines freien, ungebundenen Lebens sich den Brettern zuwandten. Eine künstlerische Überproduktion war die Folge, die Schauspieler fanden in der Heimat keinen Raum, sich zu bethätigen, nur einen Ausweg gab es, um dem drohenden Elend und Mangel zu entgehen, die Ableitung überschüssiger Kräfte in die Fremde.

Die Reise wurde wahrscheinlich Mitte Februar 1592 angetreten, am 10. Februar[1] stellte Lord Howard für Robert Browne, John Bradstread, Thomas Saxfield und Richard Jones ein an die holländischen Generalstaaten gerichtetes Empfehlungsschreiben aus,[2] laut dessen die Genannten sich über Seeland, Holland und Friesland nach Deutschland begeben wollten und unterwegs beabsichtigten, „d'exercer leurs qualitez en faict de musique, agilitez et jeux de comédies, tragédies et histoires."

Die Schauspieler unternahmen nicht aufs Geradewohl die Reise in ein Land, dessen Sprache sie nicht einmal verstanden, der Braunschweigische Hof zu Wolfenbüttel war das Ziel ihrer Fahrt; wahrscheinlich folgten sie einer direkten Einladung des regierenden Herzogs Heinrich Julius. Dieser Fürst war eine bedeutende, reich veranlagte Persönlichkeit; obwohl durch und durch Politiker, der mit eiserner Energie seinem Willen absolute Geltung zu verschaffen suchte, ging er doch nicht auf in der Beschäftigung mit seinen Regierungsobliegenheiten, er war ein eifriger Freund und Gönner der schönen Künste und erfreute sich als Dichter eines nicht unverdienten Ruhmes.[3] Charakteristisch ist seine Vorliebe für das theatralisch Effektvolle, die sich nicht nur in seinen litterarischen Erzeugnissen bemerkbar macht. Viel belacht wurde von seinen Zeitgenossen seine an die Abenteuer der mittelalterlichen Spielmannsdichtung erinnernde Brautwerbung.

---

[1] Der Paß trägt die Jahreszahl 1591, es ist aber zu beachten, daß in England damals nach Marienjahren gerechnet wurde.

[2] Cohn, a. a. O., S. XXIX.

[3] Vergl. die Einleitung zu Tittmanns Ausgabe der Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. 1870.

Er führte sich bei seiner Erkorenen, einer Tochter des uns schon bekannten Königs Friedrich II. von Dänemark, als Juwelenhändler ein und forderte als Preis eines Schmuckstücks, das die Prinzessin erstehen wollte, ihre Gunst. Zur Strafe wurde er in den Kerker geworfen und gefangen gehalten, bis sich der Vorfall nach Eintreffen des herzoglichen Gefolges zur allgemeinen Heiterkeit aufklärte. Wahrscheinlich hat den Herzog gerade diese Brautfahrt englischen Einflüssen näher gebracht; der Hof seines Schwiegervaters war wenige Jahre vorher Schauplatz englischer Theateraufführungen gewesen, und vielleicht wirkten auch diesmal bei den Hochzeitsfeierlichkeiten, zu denen König Jakob von England mit seiner dänischen Gemahlin, der Schwester der jungen Braut, erschien, englische Schauspieler mit und erweckten in dem Fürsten den Wunsch, der fremden Kunst in seiner Residenz eine Heimstätte zu bereiten.

1593—94 ließ der Herzog eine Anzahl eigner Dramen im Druck erscheinen, die schon auf den ersten Blick ausländische Einwirkung verraten; ganz im Gegensatz zu der bisherigen heimischen Überlieferung, die als Hauptерfordernis eines regelrechten Dramas die gebundene Rede verlangte, sind sie in Anlehnung an die Spielweise der englischen Komödianten in Prosa geschrieben. Der Narr hat seine alte Freiheit, nach Belieben in jeder Scene auftreten und bei passender oder unpassender Gelegenheit seine improvisierten Scherze vorbringen zu dürfen, eingebüßt; er muß sich mit einer fest begrenzten, für plötzliche Einfälle keinen Raum lassenden Rolle begnügen. Haupt- und Nebenhandlung laufen nicht unabhängig, zwei vollständig getrennte Aktionen bildend neben einander her, sondern sind wie im englischen Kunstdrama mit großem Geschick in einander verwoben. Zudem zeigt die ganze Anlage der Stücke, Scenenfolge und Dialog eine für deutsche Verhältnisse ungewöhnliche Bühnenerfahrung und ist für einen Schauplatz berechnet, wie ihn bloß das englische Theater bieten konnte. Zweifellos entstanden diese Dramen unter der Mithilfe englischer Komödianten, die Bezeichnung des Narren als Bouscheten führt direkt auf ein Mitglied der Browneschen Truppe, auf Sackeville, der sich unter diesem Namen einen eignen Clowntypus geschaffen hatte.

Der üppige Hof des lebensfrohen Herzogs bot der Künstlerschar sicherlich einen angenehmen Aufenthalt, mit Recht mochte es ihrer Eitelkeit schmeicheln, sich als Lehrmeister eines deutschen Fürsten betrachten zu dürfen, doch ihre Unrast hielt sie nicht lange. Frankfurt war ihr nächstes Ziel. Diese Stadt, an dem Kreuzungspunkte der

bedeutendsten Verkehrsstraßen gelegen, hatte sich zum Mittelpunkte des deutschen Handels emporgeschwungen, zweimal jährlich versammelte sie gelegentlich ihrer berühmten Messen Tausende von auswärtigen Kaufleuten und Gewerbetreibenden in ihren Mauern. Dieser gewaltige Fremdenzustrom hatte die alte Reichs- und Krönungsstadt dem fahrenden Volk jeder Gattung zu einem Anziehungspunkte ersten Ranges gemacht; Nürnberger Meistersinger und französische Berufskomödianten hatten teils mit, teils ohne Erfolg sich bemüht, hier festen Fuß zu fassen. Ihrem Beispiele folgten die Engländer. Am 30. August 1592 reichte Browne sein Zulassungsgesuch ein, das den ehrwürdigen Bürgermeister Hironymus in nicht geringes Erstaunen versetzt zu haben scheint, er berichtet den Vätern der Stadt: „Es seien etliche fremde Komödianten aus England übers Meer herübergekommen", die in dieser Herbstmesse ihre Komödien aufführen wollten, nachdem sie zuerst dem hochweisen Rat eine Probe ihrer Kunst abgelegt hätten.[1] Diese Probevorstellung muß zur völligen Zufriedenheit ausgefallen sein, denn die Fahrenden erhalten sofort die nachgesuchte Erlaubnis. Das Reisebüchlein eines württembergischen Kaufmanns, der selbst längere Zeit in England gewesen und deshalb der englischen Sprache vollständig mächtig war, überliefert wenigstens eine kurze Notiz über das Repertoire der Schauspieler; nach dieser wurden von den „Englischen" mehrere Stücke des „dort im Insellland gar berühmten Herren Christopher Marlowe" und auch „das lustige Spill Gammer Gurtons Needle mit allerlei künstlich Verdrehungen auf das theatro gebracht".[2] Die Frankfurter hatten also Gelegenheit, neben einer derben Burleske die Werke des genialsten, vorshakespearischen Dramatikers kennen zu lernen; sicherlich durften die Darsteller erwarten, daß die Kraft und Schönheit der Sprache Marlowe , die Glut seiner Leidenschaft, die tragische Größe seiner Helden auf das naive, nur Darbietungen niedrigster Art gewöhnte Publikum eine geradezu zündende Wirkung ausüben, es begeistern und fortreißen würde. Diese Erwartungen aber wurden bitter getäuscht, der erhoffte Beifallssturm blieb aus; das erste öffentliche Auftreten der Engländer endete, wie es scheint, mit einem traurigen Fiasko. Auch in Nürnberg (August 1593), wohin die Fremden sich vermutlich von Köln[3] aus (Oktober und November 1592) wandten,

[1] E. Mentzel, Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt, 1882, S. 23.

[2] E. Mentzel, ibid.

[3] J. Wolter, Chronologie des Theaters der Reichsstadt Cöln. Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins 32, 90.

schien ihnen das Glück nicht gelächelt zu haben, wenigstens gehen die sonst so reichlich fließenden urkundlichen Berichte über dieses Gastspiel mit auffallender Kürze hinweg.[1] Dennoch ließ man den Mut nicht sinken. Ende August 1593 erschien Browne mit „Thomas Sachsweil und Johann Bradenstreit et Consorten" wieder in Frankfurt und bat um die Erlaubnis, gelehrte, „von einem von ihnen selbst erfundene geistliche Komödien in englischer Sprache" zur Aufführung bringen zu dürfen.[2] Diese Worte geben den Schlüssel ab für das Rätsel des ersten Mißerfolges. Die Truppe war ebensowenig wie die des Jahres 1586 der deutschen Sprache kundig, sondern bediente sich des heimatlichen Idioms, das von der Masse des Volkes natürlich nicht verstanden wurde. Der künstlerische Wert der Darbietungen ging auf diese Weise zum größten Teil verloren, und für diesen Ausfall vermochte selbst die hochentwickelte Bühnentechnik der Fremden, ihr charakteristisches Kostüm, ihre „allerley künstliche Verdrehungen", wie Tänze und Pantomimen keinen hinreichenden Ersatz zu bieten. Lange Zeit blieb der Gebrauch der Muttersprache bei den Aufführungen der englischen Komödianten herrschend. Gegen 1596 verpflichtete das Bestallungsdekret des Landgrafen von Hessen die Schauspieler Browne und Kinigsmann deutsche Dramen ins Englische zu übersetzen und über gegebene Stoffe englische Stücke auszuarbeiten; und noch 1604 hebt die Truppe Theers in Nürnberg und 1605 diejenige Machins und Reeves hervor, daß ihre Stücke in deutscher Zunge über die Bretter gingen. Der Übergang vollzog sich vielleicht in der Weise, daß man, um den Darstellungen eine erhöhte Anziehungskraft zu geben, die Schalksperson deutsch reden ließ; diese Stufe der Entwicklung, die natürlich nicht überall zu gleicher Zeit erreicht wurde und nicht die gleichen Formen annahm, finden wir bei einer Truppe, die unter der Leitung eines gewissen John Kemp nach längerem Aufenthalt in Köln, Amsterdam, am Hofe des Grafen von Redberg (Rietberg an der Ems) und Burg Steinfurt (in der Nähe von Münster) Ende November 1601 in Münster Aufführungen veranstaltete.[3] Röchells Chronik dieser Stadt berichtet darüber: „Den 26. Novembris sindt alhir angekommen elven Engellender, so

[1] Archiv für Litteraturgeschichte. Bd. 14, 116.

[2] E. Mentzel, a. a. O., 25.

[3] Vergl. über die Wanderzüge dieses John Kemp, der aber nicht mit dem bekannten William Kemp zu verwechseln ist — letzterer war schon am 2. September 1602 wieder nach London zurückgekehrt — Wormsstall Zeitschr. für Vaterl. Gesch. und Altertumskunde Westfalens 56, 75. Bolte Shakesp. Jahrb. 36, 273.

alle jungi und rasche Gesellen waren, ausgenommen einer, so zemlichen althers war, der alle dinge regerede. Dieselben agerden vif Tage uf den rädthuse achter-einandern vif verscheiden comedien in ihrer engelschen Sprache. Sie hetten bie sich vielle verschieden instrumendte, dar sie uf speleten, als luten, zitteren, fiolen, pipen und dergliche; sie danzeden vielle neuve und frömmede denze (so hier zu lande nicht gepruechlich) in anfang und Ende der comedien. Sie hetten bei sich einen schalkes naren, so in duescher sprache vielle böze und geckerie machede under den ageren, wenn sie einen neuen actum wolten anfangen und sich umbkledden, darmidt ehr das volck lachent machede. Sie waren von den rade vergeliebet nich lenger als ses taghe. Do die umb waren, mosten sie wedder wichen. Sie kregen in den vif taghen von den, so es hören und sehen wollten, vielle geldes; dan ein jeder moste ihnen geben zu jeder Reise einen schillinck".[1]

Im allgemeinen waren ja fremdsprachige Vorstellungen in Deutschland nicht selten, doch die italienischen und französischen Schauspieler wandten sich zumeist an die höchststehenden Kreise, und die lateinischen Schulkomödien und Jesuitendramen trugen dem mangelnden Verständnis wenigstens insoweit Rechnung, daß sie das Publikum durch deutsche Inhaltsangaben, sogenannte Argumente, mit dem Gang der Handlung bekannt machten. Browne suchte diese Schwierigkeiten, die er vollständig zu beseitigen nicht imstande war, auf geschickte Weise zu umgehen, indem er sich auf geistliche Dramen, wie Abraham und Lot, Untergang von Sodom und Gomora beschränkte; die Wahl eines biblischen Stoffes ermöglichte jedem das Verständnis der dargestellten Begebenheiten und gestattete den Schauspielern, den Schwerpunkt ihres Könnens auf mimische Künste, Musik und Tanz zu legen.

Kurz nach diesem Auftreten in Frankfurt kehrte Browne nach England zurück, die Gründe für diesen plötzlichen Entschluß entziehen sich unserer Kenntnis, vielleicht sah er sich in seinen hochgespannten Erwartungen, die er an seine Kunstreise geknüpft hatte, getäuscht, vielleicht, und das scheint wahrscheinlicher zu sein, bot sich ihm in der Heimat günstige Gelegenheit zu einem neuen, große Erfolge versprechenden Unternehmen Seinem Prinzipal schloß sich der uns durch Howards Paß bekannte Richard Jones an; für September 1594 ist seine Anwesenheit in London durch Henslowes Diary bezeugt, 1595 wurde er Mitglied der Truppe des Earl of Nottingham, später trat er in diejenige

[1] Nach Janssens Ausgabe der Chronik Röchells, mitgeteilt bei Cohn CXXXIV.

des Henslowe und Edward Alleyn ein und knüpfte auf diese Weise nähere Beziehungen zu Shakespeare an.[1]

Ein Teil der Truppe blieb in Deutschland und trat in die Dienste des Landgrafen Moritz von Hessen,[2] dessen Hof ebenso wie die benachbarte Wolfenbütteler Residenz allen künstlerischen Bestrebungen eine Heimstätte bot. Mit sicherem Blick wußte der Fürst die bedeutendsten musikalischen Kräfte an sich zu ziehen; seine aus 19 Mitgliedern bestehende Kapelle, die lange Zeit unter der Leitung des bekannten Heinrich Schütz stand, zeichnete sich durch hervorragende Leistungen aus. Moritz besaß selbst eine nicht unbedeutende künstlerische Begabung, er komponierte eine Reihe von Fugen und Madrigals und versuchte sich als dramatischer Dichter nach dem Vorbilde des Terenz in mehreren lateinischen Schauspielen, die von den Zöglingen des neu errichteten Collegium Mauritianum bei Festlichkeiten zur Aufführung gebracht wurden. Oktober und die folgenden Monate des Jahres 1594 waren englische Komödianten bei dem Schuster Brockmann einquartiert, in einem uns erhaltenen Schreiben[3] bittet dieser den Landgrafen um Auszahlung der 3 fl. 12 Albus Herbergsgeld für zwei „Lautenisten". 1595 werden dramatische Aufführungen der Engländer in der Wilhelmsburg zu Schmalkalden erwähnt, wobei auch ihre gymnastische Geschicklichkeit hervorgehoben wird; „einer", so berichtet die Chronik Valentin Müllers, „sei in Paul Merkerts Hof gesprungen und die Wand rauff gelaufen". Der Landgraf legte dem Wandertrieb der Mimen kein Hindernis in den Weg, unterstützte ihn vielmehr in jeder Weise. Schon 1595 befahl er seinem Agenten am Hofe zu Prag, „da seine Komödianten sich mit Urlaub auf Reisen begeben, solle er, wenn sie auch zu Prag agieren wollten, solches befördern." Ob diese Reise nach Prag aber schon zu dieser Zeit ausgeführt wurde, läßt sich nicht ermitteln, beglaubigt ist nur ein Aufenthalt in Nürnberg[4] (5. Juli 1596) und einige Tage später in Augsburg.[5] August desselben Jahres wurde dem Landgrafen ein Töchterchen geboren, die Patenstelle bei der Taufe desselben hatte der Fürst der ihm durch religiöse und politische Beziehungen gleich nahe stehenden

---

[1] Cohn XXIII.

[2] Duncker, Landgraf Moritz von Hessen und die englischen Komödianten, deutsche Rundschau 1886, 260.

[3] Shakesp. Jahrb. 14, 361.

[4] Archiv für Litteraturgeschichte 14, 117.

[5] Archiv für Litteraturgeschichte 12, 320.

Königin Elisabeth angetragen; diese kam gern seinem Wunsche nach und entsandte als ihren Vertreter den Grafen Lincoln, der mit großen Feierlichkeiten am 24. August in Cassel empfangen wurde.[1] In seinem Gefolge befanden sich John Webster und Robert Browne, vermutlich trat letzterer jetzt mit seinen Genossen für längere Zeit in die Dienste des Landgrafen, und in diesem Jahre, nicht um 1598, wie Könnecken und ihm folgend Creizenach[2] annimmt, wird auch wohl die Bestallungsurkunde für Robert Browne und Philipp Kingsmann ausgestellt sein, die Könnecken nach einem undatierten Concepte mitteilt.[3] Für das Jahr 1597 und 1598 sind nämlich englische Komödianten am Casseler Hofe nachweisbar, Ende Dezember 1597 trägt der Fürst seinem Kammermeister Johann Heugel auf, „die Engländer" zu einer Vorstellung nach dem nahe gelegenen Milchsungen zu beordern, und in den Kammerrechnungen der Jahre 1597—98 finden sich viele Beträge — so „für Dielen zum Gerüst der Komödie, für 6 Ellen weißes wollenes Tuch an die Engländer, für weiße Geckskleider, Schuhe für den Narren" —, die Aufführungen englischer Komödianten außer Frage stellen. Das erwähnte Bestallungsdekret setzt die Dienstleistungen Brownes dahin fest, daß er „jeder Zeitt schuldig unnd bereitt sein soll, uff unser erfordern und begeren neben seiner Gesellschaft unns allerley Artt Lustiger Komödien, Tragödien unnd Spile, wie wir dieselben enttweder selbst erfinden unnd ihm angeben werden, oder er von sich wissen oder erfinden wurtt, anstellen und halten, auch sowohl in Musika Vokali als Instrumentali wie auch in allen Anderen sachen darinnen wir ihnen geubtt erfahren, unnd dienlich wissen guttwillig unnd unverdrossen gebrauchen lassen." In dem Repertoire nehmen also neben den höher entwickelten Kunstdramen die Gattung der Singspiele und rein musikalische Aufführungen einen breiten Raum ein. Interessant ist die Thatsache, daß Browne nach fremder oder eigner Erfindung Dramen verfaßte, schon gelegentlich der Frankfurter Herbstmesse 1593 hatten wir Gelegenheit, ein Mitglied seiner Truppe als Dichter kennen zu lernen; diese Komödianten mußten eben in allen Sätteln zu reiten verstehen. Ohne Erlaubnis darf die Gesellschaft sich nicht von Cassel entfernen, Gastspielreisen sind an die jedesmalige Genehmigung des Fürsten gebunden. Von besonderer Wichtigkeit ist die schon früher besprochene Verpflichtung Kingsmanns, nach gegebenen Stoffen Dramen in englischer

[1] Duncker, a. a. O., S. 265.
[2] Schauspiele der englischen Komödianten. 1889. S. VI.
[3] Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F. 1, 85.

Sprache auszuarbeiten. Rommel,[1] der zuerst dieses Kontraktes Erwähnung thut, glaubte, daß die Komödianten die ihnen vom Landgraf aufgegebenen Argumente in seine, d. h. des Fürsten, also in die deutsche Sprache übertragen sollten, doch der Wortlaut der Urkunde widerspricht direkt einer solchen Annahme. Moritz von Hessen scheint für fremdsprachige Aufführungen überhaupt eine besondere Vorliebe gefaßt zu haben. Der Greifswalder Professor Friedrich Gerschow berichtet über eine Vorstellung der „edlen Knaben" des Landgrafen, bei welcher einige Lateinisch „tam soluta quam ligata oratione, Etzlich Graecisch, Italienisch, Frantzösisch, Englisch, Polensch und Schlawonisch" redeten.[2] Gerade auf die Ausbildung dieser Hofschüler wurde im Kontrakt besonderes Gewicht gelegt; vielleicht schwebten dabei dem Landgrafen ähnliche Gedanken vor, wie sie einige Jahre später sein Leibarzt Johannes Rhenanus aussprach,[3] der in der langjährigen Schulung der englischen Komödianten durch erprobte schauspielerische Kräfte die Ursache ihres künstlerischen Übergewichtes sah. So wurde Browne gegen Zusicherung einer Extravergütung beauftragt, „ein oder mehr Knaben wie wir ihm dieselben jeder Zeit undergeben werden, eſſ seyn gleich in oder Auslandische, Abzurichtenn, damitt wir sie uffen fall unserm Lusten nach gebrauchen können".

In dem Bestallungsdekret führt Kinigsmann den Vornamen Philipp, während der Begleiter Brownes in Heidelberg 1598 Robert heißt. Könnecken nahm an, daß beide Personen identisch seien, und daß nur ein Schreibfehler vorliege; der richtige Name lautete nach seiner Ansicht Robert. Durch Crüger wurde aber ein Philipp Kinigsmann am 7. August 1599 in Straßburg belegt,[4] derselbe Philipp Kinigsmann begegnet uns Mai 1615 in London, wo er in Gemeinschaft mit Rudolf Riveus, Robert Jones und Philipp Rossiter die Erlaubnis zum Bau eines neuen Theaters erhielt.[5] Robert Kinigsmann hingegen ist Handelsmann in Straßburg geworden, am 22. Juni 1618 verwendet er sich beim Rat für seinen früheren Berufsgenossen Browne; der ehemalige fahrende Komödiant scheint es also zu einer recht einflußreichen Stellung gebracht zu haben, die ihm dann auch den 27. Juli 1618 das Straßburger Bürgerrecht verschaffte;[6] acht Jahre später erwähnen ihn die

[1] Geschichte Hessens VI, 401.
[2] Bolte, Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F., 2, 360.
[3] Duncker, 262 ff.
[4] Englische Komöd. in Straßburg, Arch. f. Littgesch., 15, 114.
[5] Fleay, Transactions of the Royal Historical Society Vol.10, London 1882.
[6] Archiv f. Littgesch., 15, 120.

Ratsprotokolle dieser Stadt nochmals gelegentlich seines Versuches, dem Nachfolger Brownes, Green, Spielbewilligung zu verschaffen. Wir können also die beiden Kinigsmann zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern nachweisen, sodaß eine Identität beider Persönlichkeiten wohl als ausgeschlossen erscheinen darf.

Bis zum Jahre 1598 blieb Browne in hessischen Diensten, dann zog er, nachdem er 300 Thaler zur „Abfertigung" erhalten hatte, an den Hof des dem Landgrafen befreundeten Friedrich IV. von der Pfalz. Vielleicht bezieht sich auf diese Fahrt das bei Duncker (S. 266) abgedruckte Schreiben, aus dem sich ergiebt, daß der Landgraf seinen Komödianten eine prunkvolle Theatergarderobe hatte anfertigen lassen, die er ihnen auch bei ihren Gastreisen zur Verfügung stellte. Georg Webster, sicherlich identisch mit dem früher genannten John Webster folgte seinen Genossen, doch macht der Wortlaut des Ausgabenverzeichnisses „Georg Webster, dem Engländer zur Reise nach Heidelberg 20 Thaler", es wahrscheinlich, daß er sich nur für diesen einen bestimmten Fall von Cassel entfernte, daß er nicht wie Browne seine Beziehungen zum landgräflichen Hofe gelöst hatte. Als Leiter der in Heidelberg gastierenden Truppe wird außer Browne und Robert Kinigsmann Robert Ledbetter genannt. Auch von letzterem fehlen nähere Nachrichten. Nur einmal wird er in den englischen Schauspielerlisten erwähnt, nämlich auf dem Szenarium der 1597 von der Lord Admirals-Gesellschaft viermal aufgeführten Tragödie „Frederick and Basilea".[1]

Für ein ganzes Jahr schwindet nun die Brownesche Truppe aus unserem Gesichtskreise, die nächste Kunde von ihr stammt aus Frankfurt, wo sie Ende 1599 nach Mentzels etwas lückenhaftem Berichte — auch Creizenachs Darstellung Seite VI ist unklar — sich um Zulassung bemüht, die ihr aber in Rücksicht auf die herrschende Pest verweigert wird.[2] Ein freundlicheres Entgegenkommen findet die Gesellschaft in Straßburg,[3] sie darf hier über die ihr anfangs gewährte Zeit hinaus von Ende Dezember 1599 bis Mitte Februar 1601 spielen. Das freilich durch Gewährung einer Ratsvorstellung erkaufte Wohlwollen der Behörden äußert sich auch in der Thatsache, daß man von dem herrschenden Gebrauch, fahrende Leute — denn als solche wurden die Komödianten angesehen — ins öffentliche Wirtshaus zu verweisen, Abstand nahm und den Fremden das Vorrecht der Selbst-

[1] Siehe Malone-Boswells Variorum Shakesp., Bd. 3, 356.

[2] Mentzel, 41.

[3] Arch. f. Littgesch., 15, 116.

beköstigung einräumte, nur der Wein wurde nicht frei gegeben, er mußte vom „Fulen Würth“ bezogen werden. Vermutlich gehen auch auf Browne die Vorstellungen zurück, die Ende Februar in Memmingen (Bayern)[1], Mitte April in Köln gegeben werden[2], und da er Dezember wieder in Straßburg erscheint, so ist seine Truppe wohl auch identisch mit derjenigen, die am 3./13. Oktober[3] in München,[4] am 15./25. Oktober in Ulm[5] und am 21./31. desselben Monats in Stuttgart auftritt.[6] In der Bayrischen und Württembergischen Residenz führte sie dem Hof ihre Kunst vor, in München sicherlich mit großem Beifall, da Herzog Maximilian sonst kaum Veranlassung genommen hätte, sich für sie bei den städtischen Behörden zu verwenden. Über Straßburg[7] (Dezember 1600) kehrte man Ostern 1601 nach Frankfurt zurück, doch obwohl die Mimen vor 1½ Jahren während der verderblichen Seuche auf bessere Zeiten vertröstet waren, bedurfte es einer zweimaligen Supplikation, bevor sich ihnen die Thore der Stadt gastlich öffneten.[8] Eine Stelle in ihrer Eingabe, „sie seien auch Johannen Buscheten und noch anderer in unserer Compagnei gehörige Komödianten mehr gewärtig“, berechtigt zu der Vermutung, daß der Braunschweigische Hofkomödiant Sackeville, der unter dem Clownnamen John Bouset in Frankfurt rühmlichst bekannt war, sich für einige Zeit von der Braunschweigischen Truppe entfernt hatte, oder daß Browne selbst in Braunschweigische Dienste getreten war. Die Mitwirkung Sackevilles, der sich recht früh eine gründliche Kenntnis der deutschen Sprache angeeignet hatte, bietet hinreichende Gewähr, daß dem Publikum nicht wieder durch Aufführungen in englischer Sprache der Genuß an den Darbietungen zum größten Teil verkümmert wurde. Wahrscheinlich waren überhaupt zu der Zeit sämtliche Mitglieder der Bande des Deutschen vollständig mächtig, und so durfte man denn ohne Gefahr den biblischen Dramen, durch deren allgemein bekannten Inhalt man ja dem mangelhaften Verständnis der Zuschauer zur Hilfe kommen wollte, die bevorzugte Stellung im Repertoire entziehen, und „schöne,

---

[1] Cohn, LXXVI.

[2] Wolter, a. a. O., 91. Unsere Vermutung gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß in Köln und in Straßburg die Mitgliederzahl der Gesellschaft auf 12 Personen angegeben wird.

[3] Über die durch eine nur teilweise erfolgte Annahme des neuen Gregorianischen Kalenders entstandene 10 Tage betragende Datumsdifferenz vergl. Trautmann, Arch. f. Littgesch., 14, 144.

[4] Arch. f. Littgesch., 12, 319. — [5] Arch. f. Littgesch., 13, 317.

[6] Arch. f. Littgesch., 15, 214. — [7] Arch. f. Littgesch., 15, 116. — [8] Mentzel, 46.

herrliche, freudige und trostreiche Komödien aus den Historiis" zur Darstellung bringen. Bezeugt ist die Aufführung von Kyds „spanisch Tragedy", jenem bekannten Werke, das durch seine bis ins Maßlose gesteigerte Anhäufung von blutigen Mord- und Greuelscenen der Stammvater eines sich weit verzweigenden Geschlechtes von Blut- und Rachetragödien wurde und so auf die Weiterentwickelung des englischen Trauerspiels einen wenig heilsamen Einfluß ausübte. Da die Komödianten durch Kontraste zu wirken liebten, ließen sie sich die Pflege einer „lieblichen Musika" besonders angelegen sein und verschrieben sich in reklamehafter Weise die zu diesem Zwecke erforderlichen Kräfte aus Venedig; ob freilich wirklich italienische Musiker in die Truppe aufgenommen wurden, oder ob sich bei der ganzen Angabe es nur um eine Mystifikation handelt etwa in dem Sinne, daß man aus Italien zurückkehrende Landsleute anwarb, muß dahin gestellt bleiben. Am 24. Juni 1601 nimmt Browne in Straßburg Aufenthalt,[1] dann treffen wir ihn erst wieder September 1602 in Frankfurt an,[2] neben ihm einen gewissen Robert Jones, sicherlich identisch mit dem früher erwähnten Richard Jones, den sein Wandertrieb nicht länger in London gehalten hatte. Browne entfaltet jetzt eine große Thätigkeit, sie beginnt mit einem Besuche Ulms[3] (5. November 1602). Der Rat zeigte sich für eine Extravorstellung durch Gewährung von Spielverlängerung und Überweisung von 24 Gulden erkenntlich, ließ sich aber dafür eine Reihe von Sitzplätzen zur Verfügung stellen und bat sich aus, daß „das häuffig zulauffen daselbst abgeschafft werde". Am 25. November/5. Dezember wird Browne in Augsburg auf Lichtmeß vertröstet, auch in Nürnberg lassen „gefehrliche Zeitten" den Behörden sein Gastspiel als unangebracht erscheinen;[4] doch war der ablehnende Bescheid in so wohlwollendem Tone gehalten, daß die Schauspieler, nachdem sie Lichtmeß (2. Februar) wahrscheinlich von der ihnen in Augsburg erteilten Erlaubnis Gebrauch gemacht hatten, schon am 15./5. Februar mit besserem Glück wieder ihr Heil in Nürnberg versuchen konnten. Die Ostermesse 1603 lockte Browne nach Frankfurt,[5] hier traf er mit den „fürstlich hessischen Komödianten" zusammen, die sich unter der Leitung Websters, Machins, Reeves vor längerer Zeit

[1] Der Wortlaut des Ratserkenntnisses: „Es soll mit vorigen Conditionen, die gleichen Personen angezeugt, erlaubt sein" läßt sich nur auf Browne beziehen. Arch. f. Littgesch., 15, 116.

[2] Mentzel, S. 50. — [3] Arch. f. Littgesch., 13, 318.

[4] Arch. f. Littgesch., 14, 122. — [5] Mentzel, S. 50.

von seiner Truppe getrennt hatten. Das Gefühl der ursprünglichen Zusammengehörigkeit ließ den Konkurrenzneid wenigstens nicht nach außen in die Erscheinung treten, gemeinsam beschwerte man sich, allerdings vergebens, gegen den zu niedrig angesetzten Eintrittspreis von 4 Pfennigen. Auch die Herbstmesse des Jahres 1604 fand Browne wieder in der alten Reichs- und Krönungsstadt, er war durch seine ständigen Besuche in Frankfurt so bekannt geworden, daß die Ratsprotokolle mit einem Anflug von achtungsvoller Vertrautheit dem beliebten Künstler den Namen „der alte Komödiant“ geben.[1] Vermutlich war es seine Gesellschaft, die am 10. Mai 1605 in Nördlingen Vorstellungen veranstaltete,[2] und die sich am 27. Mai und 10. Juni erfolglos in Ulm um Zulassung bemühte.[3] Ende Juni 1606 eröffnete sie in Straßburg ihre Bühne;[4] ihr guter Ruf überwand den gehässigen Widerstand der Geistlichkeit, die selbst gegen Aufführungen an Werktagen während der Predigt Einspruch erhob; nur insoweit trug der Magistrat den kirchlichen Wünschen Rechnung, daß er die Komödianten verpflichtete, ihre geräuschvolle, mit Trommelschlag begleitete öffentliche Ankündigung der Vorstellung während des Gottesdienstes in der Nähe des Münsters zu unterlassen. Ungern schied das Schauspielervölklein von einer so guten Einnahmequelle, doch die Bitte des zweiten Prinzipals Johann Grien (Green) um Prolongation fand trotz des Hinweises auf den durch eine Feuersbrunst und Konkurrenz der Studenten erlittenen Schaden keine Berücksichtigung. So zog man nach Ulm,[5] (7. bis 15. August) und von dort nach Frankfurt.

Hier hatte man inzwischen böse Erfahrungen mit den Engländern gemacht. Das lange Wanderleben hatte einen entsittlichenden Einfluß auf die meisten Komödianten-Gesellschaften ausgeübt und ein bedenkliches Sinken ihres künstlerischen Niveaus bewirkt. Der schlagfertige, witzige fool, dessen Worte unter der Hülle närrisch abstruser Geschwätzigkeit einen tiefen Kern echter Weltweisheit enthielten, sank immer mehr zu dem zotenreißenden Hanswurst herab, man scheute selbst vor den derbsten Obscönitäten nicht zurück, um die Gallerie in guter Laune zu halten. Auf diese Verhältnisse nahm Browne Bezug,

[1] Mentzel, S. 51.

[2] Arch. f. Littgesch., 13, 71.

[3] Krauß, Vierteljahrschrift f. Landesgesch. Württembergs N. F., 7, S. 92, möchte diese Gesellschaft mit derjenigen Machins und Reeves zusammenbringen, aber ein Vergleich der Daten läßt dies nicht zu.

[4] Arch. f. Littgesch., 15, 118. — [5] Arch. f. Littgesch., 13, 320.

als er, sich als Förderer der allgemeinen Moralität hinstellend, in seinem Gesuche erklärte,[1] „daß niemand Durch unsere Spiel geärgert worden, Sondern Jedermann darbey Er sich zu bespiegeln, seiner Schwachheit zu erinnern und demnächst was lasterhaffts Zu fliehen und hingegen aller Erbarkeyt und Tugend nachzujagen gelegenheit Und Ursach an die Hand gegeben uberkehme". Diese Worte waren dem Mann, dessen „ohn dadelichtes Betragen" auch noch späterhin rühmend hervorgehoben wird, und der nach allem, was wir von ihm wissen, auf der Höhe schauspielerischer Kunst und einer ernsten Auffassung des schauspielerischen Berufes gestanden hat, sicherlich keine leere Phrase. Auch der Frankfurter Magistrat verschloß sich dieser Überzeugung nicht und gewährte ihm bereitwilligst die gewünschte Spielerlaubnis. Ein weiter Umweg über Nürnberg[2] (Ende November) führte die Wanderer nach Cassel, dem Orte ihrer früheren langjährigen Thätigkeit. Sie traten hier während des Winters 1606 auf 1607 abermals in hessische Dienste, um diese aber schon den 1. März 1607 wieder aufzugeben. Ein zuerst von Wülcker[3] herausgegebenes Schreiben des landgräflichen Hofbeamten Johann Eckel an seinen Herrn legt die Gründe für den so rasch erfolgten Abbruch der Beziehungen dar. Eckel meldet dem Fürsten, daß er die Komödianten ausgelohnt und sie aufgefordert habe, sich „uff bewußte zeitt", wahrscheinlich für den Winter, in Cassel wieder einzufinden. Die Mimen versicherten jedoch, daß eine Besoldung, die sie gezwungen hätte, 200 Thaler aus eigener Tasche zuzulegen, ihnen nicht genügen könne, nur des Fürsten Abwesenheit hätte sie verhindert, denselben um Deckung dieser Summe anzugehen; immerhin würden sie sich zur festgesetzten Zeit melden und ihre Forderung angeben. Wenige Tage später, am 17. März, wurde die Truppe, deren Führer Browne und Green sich trotz ihrer Verabschiedung in Cassel „fürstliche hessische Komödianten" nennen, in Frankfurt zugelassen.[4] Die Verhandlungen mit dem hessischen Hofe scheiterten, wenigstens finden wir weder Browne noch seinen Nachfolger Green jemals wieder in Beziehung zu der Casseler Residenz. Die materielle Frage war sicherlich die entscheidende, ausschlaggebende gewesen; der Landgraf fand einen längeren Aufenthalt der zahlreichen und nicht gerade anspruchslosen Künstlerschar mit der Zeit zu kost-

[1] Mentzel S. 53. Meißner, Die engl. Komöd. z. Z. Shakespeares in Österreich. 1884. S. 68.

[2] Arch. f. Littgesch. 14, 124. — [3] Shakesp. Jahrb. 14, 360.

[4] Meißner, a. a. O., S. 71.

spielig, er begnügte sich deshalb für die Folge, wie wir sehen werden, mit minderwertigen Kräften, die auch entsprechend geringere Anforderungen stellten.

Die Frankfurter Ostermesse des Jahres 1607 bildete einen Wendepunkt in der Geschichte der Truppe. Man war des ständigen Umherziehens in den engen Grenzen des südlichen Deutschland müde geworden und sehnte sich nach Abwechselung, nach einer Erweiterung des Operationsfeldes. Der Norden und der Osten des Reiches war von den neuen litterarischen Strömungen noch so gut wie unberührt geblieben, die Nebenbuhlerschaft der französischen und italienischen Komödianten wagte sich selten bis zu diesen äußersten Enden des deutschen Sprachgebietes vor, hier gab es jungfräulichen Boden, der den Unternehmungslustigen reichen Ertrag versprach. Zudem bedingte schon der endgültige Verlust eines festen Rückhaltes an einem wohlgesinnten deutschen Fürstensitz eine Änderung des ganzen Feldzugsplanes. Der ruhige, bedächtige Browne freilich war kein Freund von Zukunftsmusik; er teilte nicht den Drang in die ungewisse Ferne. So trat er denn die Leitung der Gesellschaft seinem langjährigen Genossen und Mitprinzipal Green ab, und während dieser sich anschickte, mit frischem Mut seine neuen Pläne zu verwirklichen, schiffte er sich, der langen Wanderfahrten in der Fremde müde, wieder nach England ein. Dort beteiligte er sich 1610 mit anderen, der englischen Theater-Geschichte wohlbekannten Schauspielern an der Gründung einer neuen Gesellschaft von „the children of the Queen's Revels".[1] Doch das Glück scheint ihm bei diesem Unternehmen nicht gelächelt zu haben, es wäre sonst wenigstens unverständlich, daß er in der gewitterschwangeren Zeit kurz vor Ausbruch des so lange drohenden Krieges sich zu einem dritten Zuge nach Deutschland entschließen konnte.

Am 28. Mai 1618 taucht der alte Komödiant in Nürnberg mit einer völlig neuen Truppe auf,[2] von den 17 Mitgliedern derselben haben nur „2 Jungens" an der lange Jahre zurückliegenden Theaterkampagne teilgenommen. So konnte der Magistrat, dem doch sicherlich die Erinnerung an die früheren Leistungen Brownes noch nicht aus dem Gedächtnisse geschwunden war, im Hinblick auf die neue Zusammensetzung der Gesellschaft die erbetene Zulassung an die Bedingung knüpfen „wann sie anderst geubte Komödianten seien". Daß die Darbietungen der Engländer einen solchen Zweifel nicht rechtfertigten, zeigt

[1] Meißner, a. a. O., S. 69. — [2] Arch. f. Littgesch. 14, 130.

die gastliche Aufnahme, die sie durch Vermittelung ihres ehemaligen Genossen Robert Kinigsmann in Straßburg (22. Juni bis Ende Juli)[1] und später während der Herbstmesse in Frankfurt fanden.[2] Nicht ohne Stolz berief sich Browne den Vertretern der letzteren Stadt gegenüber auf seine gerade hier rühmlichst bekannte Künstlerthätigkeit und speziell auf die wichtige Thatsache, daß er nie wegen „Ueberforderung der Spectatores oder sonstiger Unbill" bestraft worden sei. Sein langjähriger Aufenthalt in London hatte ihm eine vollständige Auffrischung seines Repertoires ermöglicht, und so konnte er dem Publikum die Aufführung bisher in Deutschland gänzlich unbekannter Stücke, die er mit „allerlei erketzlichen Gezeug und herrliche Zuthaten" verzieren wollte, ankündigen. — Mittlerweile nahmen die politischen Unruhen eine immer drohendere Gestalt an, Böhmen, Mähren, Schlesien erhoben offen die Fahne der Empörung; von allen Seiten rüstete man, am fieberhaftesten im Osten und Süden des Reiches, hier drängte es zur baldigen Entscheidung. Der ängstliche Browne mochte sich in der Nähe des künftigen Kriegsschauplatzes nicht sonderlich behaglich fühlen, er zog deshalb nordwärts und begab sich Mitte Oktober 1619 nach Köln,[3] dort die Entwickelung der Dinge abwartend.

Vernichtend und verheerend brach das Unwetter über Deutschland herein, doch in seinem Anfangsstadium wenigstens schien es den Befürchtungen des fahrenden Völkleins nicht recht zu geben. Die böhmischen Stände erklärten Ferdinand II. für abgesetzt und wählten zu ihrem König Friedrich V. von der Pfalz, dessen Krönung am 4. November in Prag mit großem Pomp vollzogen wurde. Den prachtliebenden Herrscher kümmerte wenig die Last der Regierungsgeschäfte, er sonnte sich im Glanze der neuen Würde; Fest drängte sich auf Fest; man verschloß die Augen vor dem Abgrund, der sich immer tiefer unter den Füßen der Sorglosen aufthat. Browne nahm thätigen Anteil an den prunkvollen Veranstaltungen, die der kurzen Herrlichkeit des Winterkönigs

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 120. — [2] Mentzel 60.

[3] Wolter, S. 97. Die Kölner Ratsprotokolle nennen zwar seinen Namen nicht, doch unsere Annahme erweist sich durch Betrachtung des folgenden Umstandes als begründet. 1649 heben Johann Weyde, Wilhelm Roe, Gellius in ihrem Bittgesuch an den Magistrat Köln hervor, daß sie schon vor 30 Jahren in dieser Stadt gespielt hätten. Zu ihrer Truppe gehörte auch Reinhold, und da wir denselben während des Jahres 1618 stets in Begleitung Brownes finden, so ist es wahrscheinlich, daß er zu dieser Zeit der Stadt Köln den Besuch abgestattet hat, dessen er und seine Genossen sich noch nach 30 Jahren erinnern.

einen trügerischen Reiz verliehen. In der pfälzischen Residenz war er schon vor langer Zeit (1598) ein gern gesehener Gast gewesen, hier durfte er in noch höherem Maße auf freudige Anerkennung und freiwillige Unterstützung rechnen, war doch die schöne Königin eine englische Prinzessin, eine Tochter Jakobs I., die aufgewachsen in den Traditionen der Blütezeit englischer Litteratur, dramatischen Aufführungen das regste Interesse entgegenbrachte. Der ehrenvolle Aufenthalt am Prager Hofe im Winter 1619 auf 1620[1] war der letzte Lichtblick in Brownes rastlosem Künstlerleben; der Ernst der Lage wurde den Komödianten unsanft zu Bewußtsein geführt, als sie der üppigen böhmischen Residenz den Rücken wandten. In ungewohnt barschem Tone versagte Nürnberg (28. Februar 1620) die erbetene Zulassung,[2] und als es ihnen mit Hilfe des Wirts gelang, in der ihnen wohlbekannten Stadt private Vorstellungen zu geben, nahm der Rat, der treu zu dem Kaiser hielt und vielleicht aus dem Grunde schon den vom feindlichen Lager Kommenden nicht wohlgesinnt war, eine so drohende Haltung an, daß es Browne doch vorzog, den Platz zu räumen und in Frankfurt sein Glück zu versuchen. Im Hinblick auf die gedrückte Stimmung, die infolge des Krieges auf allen Einsichtigen lastete, hob er in seinem Gesuche hervor, daß er „Vielen ein höchliches Oblectamentum und denen Melancholicis eine gute Recreation mit seinen Actionen bereiten wollte". Doch der Rat hielt „der gefehrlichen Kriegsleufft" halber jedes öffentliche Vergnügen für unangebracht und zeigte sich erst zugänglicher, als die verwitwete Besitzerin des Theaterlokals unter der Versicherung, als „Fraw des Hauses" für die Moralität der aufgeführten Stücke einstehen zu wollen, sehr weitschweifig schilderte, welch' großer Schaden ihr und ihren unmündigen Kindern durch den Abzug der Mimen erwachsen würde.[3]

Nach diesem Frankfurter Aufenthalt hören wir nichts mehr von dem alten Komödianten. Der Tod muß bald nach dieser Zeit seinem ruhelosen Wanderleben ein Ende gesetzt haben. Browne ist die sympathischste Erscheinung unter den vielen, mehr oder minder fragwürdigen Gestalten der englischen Komödianten; Ehrlichkeit und Gediegenheit, die freilich hin und wieder einen etwas spießbürgerlichen Charakter annimmt, sind die Grundzüge seines Wesens. Aus all den Ratserlassen, die mit seiner Person sich befassen, klingt die hohe Anerkennung, die man seinem ernsten Streben zollt, nur zwingender Gründe wegen ver-

---

[1] Mentzel 61, Meißner 65. — [2] Arch. f. Littgesch. 14, 130. — [3] Mentzel 61.

sagt man im allgemeinen seinen Wünschen Gewährung und dann auch selten ohne einen Ausdruck des Bedauerns. Natürlich war Not und Mangel der treibende Anlaß zu seinen Wanderzügen, doch steckt in ihnen auch ein beträchtlicher Teil rein idealer, ehrlicher Kunstbegeisterung, die niemals die Kunst zum Geldgeschäft, zum bloßen Handwerk entweiht, und die den alten Komödianten hoch erhebt über das Niveau vieler nur auf die sinnlichen Triebe der Masse spekulierender, einzig dem materiellen Gewinn nachjagender Rivalen. Dem biederen, treuherzigen Wesen dieses Mannes entspricht vollständig sein schüchternes Benehmen nach außenhin; die Gabe, sich durch energisches Auftreten in Respekt zu setzen, war ihm versagt. Mit ängstlicher Bescheidenheit, an Widerstand nicht denkend, unterwarf er sich den oft launenhaften Beschlüssen des hochweisen Rates. Das Gefühl, als Fremder nur geduldet zu sein, und das Bewußtsein der sozialen Minderwertigkeit seines ganzen Standes, auf den noch unbefangen der alte Begriff der „unehrlichen Leute" angewendet wurde, lastete zu schwer auf ihm, um ihm den Mut zu geben, thörichten mittelalterlichen Vorurteilen das Recht der freien, tüchtigen Persönlichkeit entgegen zu stellen. Zu unpraktisch, um sich lange an einem Fürstenhof halten zu können, vielleicht auch ein zu großer Freund der Unabhängigkeit, um an einer solchen Stellung für die Dauer Gefallen zu finden, beschränkte er seine Thätigkeit zumeist auf sein Haupt- und Standquartier Frankfurt und auf die süddeutschen Reichsstädte; das Geschick, stets neue Einnahmequellen ausfindig zu machen, wenn die alten zu versiegen drohten, fehlte ihm.

III. Kapitel.

Die Greensche Truppe.

Alle diese Fähigkeiten, die Browne abgingen, vereinigten sich in vollkommenster Weise in seinem langjährigen Begleiter Green, der für viele Jahre die Leitung über die Truppe seines einstigen Meisters übernahm. Green ist berechnender, schlauer, dann aber auch vor allem viel thatkräftiger und beweglicher als der oft schwerfällige und unbehilfliche Browne. Sein Drang nach steter Abwechselung, seine Vorliebe für ein vagabundierendes Künstlerleben hält ihn nirgendwo für

längere Zeit, führt ihn kreuz und quer durch Deutschland und die Nachbarstaaten. Er bevorzugt ein durch häufige künstlerische Genüsse nicht verwöhntes, empfängliches Publikum und sucht in verständiger Würdigung des Sprichwortes: „Einem guten Freund soll man nicht zu oft kommen“, stets neue Absatzgebiete für seine schauspielerischen Produktionen. Im allgemeinen zieht er den mühevollen und weniger einträglichen Wanderfahrten von Stadt zu Stadt den Aufenthalt an einem Fürstensitze vor und, vornehme Allüren sich rasch aneignend, bewegt er sich mit vollendeter Sicherheit auf dem Parkett der hohen Herrschaften. Der Beifall und die Gunst gekrönter Häupter giebt ihm in seinem Verhalten gegen die städtischen Behörden eine starke Dosis Selbstbewußtsein, das althergebrachte, unterthänige Katzbuckeln vor dem philisterhaft ehrsamen Rat ist ihm unbekannt, stolz als ein Gleichberechtigter und Gleichwertiger tritt er dem Magistrat gegenüber, er beginnt seine und seines Standes Macht zu fühlen. Auch in der Auffassung seines Berufes weicht er erheblich von Browne ab, künstlerische Ehrlichkeit ist weniger seine Stärke, dem Tagesgeschmack wird über Gebühr gehuldigt, als Maßstab für die Beurteilung eines Stückes zu sehr der Kassenerfolg in Betracht gezogen.

Johann Green hatte „als junger Gesell zuerst die feinen Jungfrauen und Weibsen“ und später „fürtrefflich und gar ergetzlich“ die Rolle des Clowns gespielt. Er trat Juni 1606 in Straßburg,[1] August 1606 und März 1607 in Frankfurt[2] auf. Nach dieser Ostermesse trennte er sich, wie schon früher hervorgehoben worden ist, von seinem Meister, um als Führer einer eignen Truppe neue Bahnen einzuschlagen. Über Elbing und Danzig[3] zog er in weitem Bogen nach Graz, wo er anfangs November eintraf.[4] Bis zum 19. November spielte er daselbst, folgte dann dem Erzherzog Ferdinand nach Passau und führte bei den dort veranstalteten Festlichkeiten zwei Stücke auf, die dem bischöflichen Hofe besonders zusagen mochten, die Komödie „von dem verlohrenen Sohne“ und die „von den Juden“. Ob Green sich auch nach Regensburg zur Eröffnung des Reichstages begab, ist unbestimmt, auf jeden Fall fand er sich am 6. Februar wieder in Graz ein und veranstaltete hier eine Reihe denkwürdiger Vorstellungen. Ein langer, köstlicher Brief der ob ihrer glücklichen Verlobung hocherfreuten Erzherzogin Magdalena, mehrere Schreiben des Erzherzogs Ferdinand

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 118. — [2] Mentzel 53, Meißner 71.
[3] Bolte, Danziger Theater 35. — [4] Meißner 74.

geben uns willkommenen Aufschluß über diese anziehende Theaterepisode. Es waren schöne Tage, die die Fremden in dem auserwählten Kreise verleben durften. Ihre Darbietungen fanden ungeteilten Beifall, der Vergleich mit dem an dem streng katholischen Hofe recht beliebten Jesuitendrama fiel durchweg zu ihrem Gunsten aus, Erzherzog Ferdinand urteilt in ziemlich abfälliger Weise über die „Patres“, die gegen die Engländer weit zurückständen, und selbst der jesuitenfreundliche Arzt Guarinonius kann letzteren seine Anerkennung nicht versagen; vor allen ist die junge Erzherzogin des Lobes voll. Diese allgemeine Anerkennung giebt uns einen wertvollen Maßstab ab für die Beurteilung des damals herrschenden Geschmacks. Wie tief muß dieser gesunken sein, wenn der uns erhaltenen Komödie von „Niemand und Jemand“ [1] aus dem Munde der Fürstin Magdalena das Prädikat „gewaltig artlich“ zuerkannt wird. Der heutige Leser findet dieses Werk in höchstem Maße ungeschickt, roh, gemein, und peinlich kommt ihm der gewaltige Unterschied zwischen dem hochentwickelten Inselreiche und dem damals auf der untersten Stufe künstlerischer Bildung stehenden Deutschland zum Bewußtsein, wenn er, wie wir es im zweiten Teil unserer Arbeit kurz versuchen wollen, das englische Original der deutschen Fassung gegenüber stellt. Die damalige Zeit dachte anders. Der erzherzoglichen Familie galt Green als Verkünder einer neuen Kunstlehre, dem man auch außerhalb der Bühne selbstverständlich mit der größten Hochachtung begegnete. Er wurde zu den Faschingsbelustigungen eingeladen, die Prinzessin führte ihm ihre Tanzarrangements vor und war stolz auf seinen Beifall. Green verstand es aber auch meisterhaft, die Rolle des gewandten Hofmanns zu spielen. Dem Erzherzog Maximilian, der seinen abwesenden Bruder Ferdinand vertrat, überreichte er die Niederschrift der genannten Komödie mit einer in lateinischen Distichen abgefaßten Widmung, die in ihrem Übermaß von Schmeichelei selbst einem in Diensten ergrauten Hofschranzen alle Ehre gemacht hätte.[2] Auch die Mitglieder seiner Truppe wußten sich an den vornehmen Ton zu gewöhnen. Die eigenartige Duellgeschichte eines Komödianten mit einem Franzosen bildete das Tagesgespräch, das ritterliche Benehmen des Engländers war Gegenstand allseitiger Anerkennung und veranlaßte die fürstliche Familie, den Schwerverwundeten, der sich

[1] F. Bischoff, „Niemand und Jemand“ in Graz 1608. Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark. Heft 47, 127.

[2] Bischoff, a. a. O., 139.

durch sofortige Beichte den streng katholischen Herrschaften noch mehr empfohlen hatte, zur Pflege in ihr Haus aufzunehmen. Am 16. Februar wurden die Komödianten mit der recht ansehnlichen Summe von 400 Thaler abgelohnt, sie beabsichtigten, sich nach Regensburg zum Erzherzog Ferdinand zu begeben, führten aber wahrscheinlich ihren Plan nicht aus.[1]

Für lange Zeit verlieren wir jetzt ihre Spur, die nächste Kunde von ihnen stammt aus Utrecht, wo sie am 15. November 1613 Aufführungen veranstalteten.[2] Sie nahmen dann am Wolfenbütteler Hofe bis Mai 1615 Aufenthalt[3] und trafen Ende Juli dieses Jahres in Danzig ein.[4] Greens gewandtem, liebenswürdigem Benehmen gelang es leicht, die Behörden und das Publikum für sich einzunehmen, seine große Beliebtheit zeigt am deutlichsten das Gesuch einer deutschen Truppe, die zu gleicher Zeit am selben Orte gastierte. Unter der in selbstbewußtestem Tone, dem man aber zu sehr die versteckte Furcht anmerkt, vorgebrachten Versicherung, daß ihre Vorstellungen denselben künstlerischen Wert besäßen wie die der Fremden, bat diese Gesellschaft, die in Diensten des Kurfürsten von Brandenburg stand und von einem poeta laureatus geleitet wurde, daß die Engländer entweder bis zum Ablauf der ihr bewilligten Spielzeit von jeder Aufführung Abstand zu nehmen, oder sich mit ihr zu gemeinsamer Thätigkeit zu verbinden veranlaßt werden möchten. Ihren Wünschen wußte sie geschickt durch einen Appell an das deutsche Nationalgefühl Nachdruck zu verleihen, doch hinderte dieser etwas stark aufgetragene Patriotismus sie andererseits nicht hervorzuheben, daß sie „wiewohl teütscher nation iedoch die in Englischer, Frantzösischer, Italienischer sprache, siten und gebreuch“ erfahren sei. Ihre Bitten fanden keine Berücksichtigung, und ihre Leistungen müssen derart hinter denen Greens zurückgestanden haben, daß ihr nur 2, diesem aber 3 Groschen Eintrittsgeld gestattet wurden. Aber trotz dieser Bevorzugung war Green nicht recht zufrieden, seinen beträchtlichen Ausgaben — er mußte 100 Mark für Aufbau des Gerüstes zahlen und außerdem täglich 2 Dukaten an die Stadtkasse entrichten — standen, da das Theaterlokal wenig Personen faßte, und die Anordnung des Geldes noch immer „fast gering“ war, nur bescheidene Einnahmen gegenüber. Erst ein 1616 unternommener Abstecher nach Kopenhagen

---

[1] Meißner, S. 85.
[2] A. van Sorgen, De Tooneelspeelkunst in Utrecht 1885.
[3] Cohn XXXIV. Bolte, 41, 47. — [4] Bolte, S. 41.

füllte wieder seine geleerten Kassen. Der Erfolg dieser Reise und die angenehme Aussicht, an dem polnischen Königssitze eine neue Stätte für seine Künstlerthätigkeit zu finden, versetzte ihn bei einem erneuten Besuche Danzigs (Juli 1616) in eine recht gehobene Stimmung.[1] Mit Worten, die vernehmlich an entsprechende Wendungen im Hamlet anklingen, feiert er die hohe Bedeutung der Schauspiele, und indem er seiner Bühne den Charakter einer moralischen Anstalt beilegt, bezeichnet er als ihren einzigen Zweck: „vom umwege des unguten die Zusehers und Anhörers abzuführen und auf den rechten wegk der Tugendt und Ehre zu leiten und zubewegen." Die Leistungen seiner Kompagnie scheinen in etwa wenigstens den ruhmredigen Ankündigungen entsprochen zu haben; der Rat zeigte sich für eine Gratisvorstellung durch Überweisung von 30 Mark sowie durch Einladung zu einem Gelage erkenntlich und erteilte der freilich in ungleich bescheidenerem Tone vorgebrachten Bitte um Spielverlängerung huldvoll Gewährung. Mittlerweile waren die Unterhandlungen mit Warschau zu befriedigendem Abschluß gelangt; Green erhielt ein festes Engagement, das er sicherlich seinen Grazer Beziehungen — die Gattin König Sigismunds war eine steirische Prinzessin — verdankte. Nach mehrmonatlichem Aufenthalte in Polen begab er sich nach Neisse, der Residenz des Grazer Erzherzogs Karl, damals Bischof von Breslau, der ihn am 18. März 1617 mit einem freundschaftlichen Begleitschreiben dem Kardinal Dietrichstein nach Olmütz zusandte.[2] Vielleicht hielt er sich auch kurze Zeit in Wien auf, wenn man dies aus einem Gesuche eines ehemaligen Genossen Greens an den Frankfurter Rat entnehmen will.[3] Freilich war die Kaiserstadt im allgemeinen zu dieser Zeit kein Anziehungspunkt für die Wandertruppen, die ständigen Streitigkeiten zwischen der protestantischen Bevölkerung und dem katholischen Herrscherhause ließen nicht die ruhige, lebensfrohe Stimmung aufkommen, wie sie zum Gedeihen der Kunst unerläßlich ist; abgesehen davon zeigte überhaupt der mißtrauische und verbitterte Kaiser Matthias, der ein freudloses Junggesellenleben führte, wenig Geneigtheit, die Rolle eines Mäcenas zu übernehmen. Dennoch erhielten die Mimen Gelegenheit, der Kaiserlichen Majestät ihre Kunst vorzuführen, wenn auch nicht in Wien, so doch in einer anderen Hauptstadt der österreichischen Monarchie, in Prag. Dem Drängen der Fürsten nachgebend, mußte sich der kinderlose Matthias entschließen, seinen Vetter, den Erzherzog Ferdinand von

[1] Bolte, 48. — [2] Meißner, 62. — [3] Meißner, 50.

Steiermark, zu seinem Nachfolger zu erwählen. Anläßlich der Krönung fanden große Festlichkeiten statt, die vom Erzherzog Karl und Kardinal Dietrichstein geleitet wurden; natürlich nahm man gern, um den feierlichen Veranstaltungen eine höhere Bedeutung zu geben, die Kunst der Engländer, die man nach ihrer langjährigen Wirksamkeit in Graz, Passau, Warschau, Neisse direkt als Steirische Hofkomödianten betrachten durfte, in Anspruch. Green führte in Gegenwart des Kaisers mehrere Dramen auf, für die er am 28. Juli 200 fl. ausbezahlt erhielt.[1]

1618 erschien Browne wieder in Deutschland, er hatte — wie oben ausgeführt — eine vollständig neue Truppe aus seiner Heimat mit herüber gebracht; Green verfügte ebenfalls über eine zahlreiche Schauspielerschar. Schon aus numerischen Gründen wäre eine Vereinigung beider Gesellschaften unzweckmäßig gewesen, vollständig unmöglich gemacht wurde sie durch die allgemeine Zeitlage. Eine dumpfe Schwüle herrschte überall in den deutschen Landen, die politischen Konflikte spitzten sich immer schärfer zu, einem großen künstlerischen Unternehmen, wie es die Verschmelzung beider Truppen dargestellt hätte, fehlte jede Aussicht auf Erfolg, es trug den Todeskeim in sich. So ging denn jeder seinen eigenen Weg. Browne begab sich an die Stätte der letzten Triumphe seines ehemaligen Genossen, an den jetzt protestantischen Hof des Winterkönigs nach Prag, Green zog nach Polen und unternahm von Warschau aus Wanderzüge durch das nördliche Deutschland, auf denen Rostock und Danzig ein kurzer Besuch abgestattet wurde.[2] (Mai und Juli 1619.) Doch die Beziehungen zwischen beiden Truppen waren recht rege. Robert Reinold, lange Zeit ein Gefährte Greens, schloß sich Browne an, vermutlich war er nicht der einzige, der sich dem alten, bei all seinen Leuten im besten Andenken stehenden Meister wieder zuwandte; leider ist unser Quellenmaterial zu dürftig, um weiteren Kombinationen einen sicheren Anhalt zu geben.

Mittlerweile hatte der Jahrzehnte hindurch angehäufte Zündstoff Feuer gefangen und den ungeheueren Brand des 30jährigen Krieges entfacht. Der ganze Süden des Reiches stand in hellen Flammen, deren greller Wiederschein sich bis zum Norden fortpflanzte, überall Angst und Entsetzen verbreitend. Da gab es für das lustige Schauspielervölklein keinen Platz mehr in Deutschland, inter arma silent musae. Green war einsichtig genug, den veränderten Zeitumständen

---

[1] Meißner, 59.

[2] Bolte, 51 ff., der dort ausgesprochene Zweifel an einem Auftreten Greens in den genannten Städten scheint mir unbegründet zu sein.

Rechnung zu tragen, er kehrte Ende April 1620 über Köln[1] und Utrecht[2] in seine Heimat zurück. Mit aufmerksamem Blicke verfolgte er den Gang der Ereignisse auf dem Kontinent, ständig bereit, seine so jählings unterbrochene Thätigkeit dort wieder aufzunehmen. Doch seine Geduld wurde auf eine harte Probe gestellt; erst Anfang des Jahres 1626, als das siegreiche Vordringen Wallensteins und Tillys den Kriegsschauplatz immer mehr auf den Norden beschränkte, und baldiger Friede in Aussicht stand, hielt Green den Augenblick zur Wiedereröffnung der Theaterkampagne für gekommen. Auf dem Wege in das Innere Deutschlands bildete Köln seine erste Etappe, der Erfolg hier gab seiner Unternehmungslust recht. Zu lange hatte das Volk unter dem Drucke des Kriegselendes geseufzt, um nicht eine Ablenkung von den ständigen Aufregungen und der herrschenden Not als eine Wohlthat zu empfinden. Green machte glänzende Geschäfte, erzielte so bedeutende Einnahmen, daß der Rat ihm eine Abgabe von 100 Thalern, die aber später auf die Hälfte ermäßigt wurde, zu Gunsten der Waisenkinder auftrug.[3] Freilich verstand es der schlaue Komödiantenführer auch, das Publikum zu fesseln; mit großem Geschick wußte er den Charakter seiner Truppe dem veränderten Geiste der Zeit anzupassen. Die acht langen Jahre des Krieges hatten ihre Wirkung auf die Zeitgenossen nicht verfehlt. Gefühllosigkeit, Roheit, die sich späterhin noch so entsetzlich steigern sollte, hatte schon in bedenklicher Weise um sich gegriffen, der Menge des Volkes war jede Empfänglichkeit für einen höheren Kunstgenuß abhanden gekommen, nur schaurige Tragik, die an Blut und Leichen sich nicht genug thun konnte, freche, unflätige Komik vermochte noch die abgestumpften Nerven der Zuhörer zu reizen. Gerade auf die Ausbildung des possenhaften Genres wurde jetzt besonderes Gewicht gelegt, und um diese Thatsache auch nach außen hin genügend zu dokumentieren, legte sich die Truppe den Titel einer „bickelherings compagnia“ zu.[4] Die Entstehung des Wortes Pickelhäring war lange Zeit Gegenstand einer vielumstrittenen Frage, die jetzt durch Creizenachs Ausführungen[5] gelöst zu sein scheint. Nach diesen schuf Robert Reinold, der 1616 im Gefolge Greens, 1618 in dem Brownes und 1626 wieder in dem Greens erscheint, unter Anlehnung an die Clownnamen Bouset und Stockfisch seiner Kollegen Sackeville und Spencer den Typus des Pickelhäring, der uns zuerst 1620 in der Sammlung eng-

---

[1] Wolter, 97. — [2] N. van Sorgen, a. a. O. — [3] Wolter 97.

[4] Arch. f. Littgesch., 14, 131.

[5] Schauspiele der engl. Komödianten XCIII.

lischer Schauspiele litterarisch fixiert entgegen tritt.[1] In der Truppe Greens befanden sich zahlreiche Deutsche, Green sprach in Frankfurt gelegentlich der Ostermesse 1626 die Hoffnung aus, daß „seine hüppenden und spillenden Germans viel Ehre mit ihrem Gethu" einlegen würden.[2] Das deutsche Element war überhaupt von Anfang an in dieser Gesellschaft stark vertreten, so werden schon 1607 in Graz sächsische Schauspieler erwähnt.[3]

Von Frankfurt aus richtete Green durch Vermittlung des schon häufiger genannten Robert Kingmann ein Gesuch um Spielerlaubnis an den Rat der Stadt Straßburg, das aber abgeschlagen wurde, doch vertröstete der Magistrat den Bittsteller auf nächsten Johannis.[4] Green machte hiervon keinen Gebrauch, sondern reiste nach Schluß der Ostermesse wahrscheinlich einer Einladung des sächsischen Hofes folgend nach Dresden und führte dort vom 1. Juni bis 4. Dezember eine Reihe von Dramen auf, die für unsere spätere Untersuchung über das Repertoir der Engländer von der allergrößten Bedeutung sind.[5] Später begleitete der reiselustige Komödiantenchef den Kurfürsten nach Torgau, wo am 1. April 1627 die Vermählung der Prinzessin Sophie mit dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt feierlich begangen wurde.[6] Eine Quartierliste — die Schauspieler waren in Privathäusern untergebracht — überliefert uns die Namen, leider zumeist aber nur die Vornamen der Komödianten. Es werden angeführt „Robert Pickelhering mit zwei Jungen (Robert Reinold), Jacob der Hesse, Johann Eydtwartt, Aron der Danzer, Thomas die Jungfraw, Johann Wilhelm der Kleiderverwahrer, der Engländer, der Rothkopf, vier Jungen". Nach Beendigung der Torgauer Festlichkeiten zogen die Mimen wieder nach Dresden und von dort am 30. Juli 1627 nach Nürnberg,[7] wurden aber hier trotz hoher Empfehlung abgewiesen. Nach einer harten und beschwerlichen Reise durch die von den Feinden besetzten Gegenden langten dann die „Cursächsisch bestallten Hofkomödianten" in Frankfurt an und erhielten für die Dauer der Herbstmesse die nachgesuchte Spielerlaubnis.[8]

---

[1] Neuerdings hat wieder Schwering (zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, Münster 1895) die niederländische Abkunft Pickelhärings glaubwürdig zu machen versucht, doch fehlt seinen Aufstellungen jede Beweiskraft. Vergl. auch Schlösser, Euphorion 4, 827.

[2] Meißner, 85. — [3] Bischoff, 135. — [4] Arch. f. Littgesch. 15, 21.

[5] Mentzel, S. 63. — [6] Cohn XCVII. — [7] Arch. f. Littgesch. 14, 131.

[8] Mentzel, S. 64.

Kurz nach dieser Zeit wird Green entweder gestorben oder nach England zurückgekehrt sein, denn von nun ab begegnen uns die kur-fürstlich-sächsischen Komödianten nicht mehr unter der Leitung Greens, sondern unter derjenigen von Reinold, Robinson, Pudsey. Die genannten Personen erscheinen als Vertreter der ehemals Browne-Greenschen Truppe noch lange Zeit hindurch im Norden und Süden Deutschlands, doch bevor wir ihre Kreuz- und Querzüge weiter verfolgen, müssen wir uns einige Jahrzehnte zurückwenden zu der Geschichte derjenigen Truppen, die sich ebenfalls zum größten Teil aus der Browne-Greenschen Gesellschaft entwickelt haben.

IV. Kapitel.

Die Sackevillesche Truppe.

Die erste Abzweigung von dem alten Stamm des Browneschen Ensembles stellt die Gesellschaft Sackevilles dar. Sackeville war 1592 mit Browne aus England herüber gekommen und hatte zunächst für kurze Zeit an dem Braunschweigischen Hofe Aufenthalt genommen. August 1593 unterzeichnete er in Gemeinschaft mit seinem Chef ein Gesuch an den Frankfurter Rat, vermutlich trennte sich kurz hierauf die Truppe; einige Komödianten kehrten mit Browne nach England zurück, andere traten in hessischen Dienst über, und wieder andere fanden unter der Leitung Sackevilles am Braunschweigischen Hofe eine bleibende Stätte. Bei der großen Vorliebe des Herzogs für dramatische Vorstellungen, bei seiner Nachahmung des englischen Theaters, wie sie in seinem dichterischen Schaffen zu Tage tritt, ist es sicher, daß gerade an seinem Hofe die Kunst der Fremden zu großer, ungehemmter Entfaltung gelangte. Um so bedauerlicher ist es, daß wir die Wirksamkeit dieser Gesellschaft nicht genauer verfolgen können, da die Hofrechnungsbücher von 1597 bis 1601 verloren gegangen sind; wir müssen uns mit den knappen Nachrichten zufrieden geben, die sich in den Archiven anderer Städte über sie finden. Obwohl diese Notizen äußerst knapp und dürftig sind, so geben sie uns doch ein ziemlich klares Bild von dem charakteristischen Gepräge der Truppe. Sackevilles künstlerische Stärke lag in den komischen Rollen, als Meister komischer Menschendarstellung feierte er seine größten Triumphe. Wie

wir schon früher gesehen haben, hatte er einen eignen Clowntypus, den Johannen Bouscheten, dessen Name von einem damals in England beliebten süßen Getränke „posset“ abgeleitet wird, geschaffen. Sackeville hat sich früh an den Gebrauch der deutschen Sprache gewöhnt, doch liebte er es seine Witzreden mit englischen und holländischen Brocken zu untermischen, teils um den komischen Effekt zu erhöhen, teils um seine natürlich noch immerhin mangelhafte Kenntnis des Deutschen so zu verbergen. Er stellte je nach Bedarf bald den witzigen, geistvollen englischen fool, bald den tölpelhaften, dummen, zotenden Clown dar; als letzterer besonders entfesselte er in den Singspielen wahre Stürme des Beifalls. Die allgemeine Gunst, deren sich dieser Witzbold erfreute, veranlaßte nicht nur — wie wir schon gesehen haben — den Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, sondern auch den zur Zeit bedeutendsten deutschen Dramatiker Jakob Ayrer, die komische Figur ihrer Stücke als Johann Bouscheten, beziehungsweise als „Engländischen Jahn Possets“ auftreten zu lassen. Mehr noch als diese äußerliche Konzession an die englische Schaubühne zeigte der Versuch Ayrers, durch geschickte Nachahmungen die neue litterarische Gattung der Singspiele nach Deutschland zu verpflanzen, wie mächtig Sackevilles hoch entwickelte Kunst auf die deutsche, dramatische Produktion einwirkte. Ende April des Jahres 1596 hatte der kaiserliche Gerichtsprokurator zum erstenmal Gelegenheit, die Kunst der braunschweigischen Hofkomödianten kennen zu lernen. Der Nürnberger Rat, der den einheimischen und auswärtigen deutschen Schauspielertruppen gegenüber stets einen kühlen, oft sogar einen direkt schroffen Ton angeschlagen hatte, kam ihnen freundlich, fast aufmunternd entgegen.[1] Das Eintrittsgeld wurde ihrem Vorschlage gemäß auf 1 Batzen (= 4 Kr.) festgesetzt, eine verhältnismäßig recht hohe Summe, allerdings gegen die Verpflichtung einer Gratisvorstellung, deren Ertrag sicherlich den Armen zufiel. Ob Sackeville der Nachbarschaft Nürnbergs einen Besuch abgestattet hat, ist unbestimmt; lange kann er sich auf keinen Fall in Süddeutschland aufgehalten haben, denn August desselben Jahres finden wir ihn anläßlich der Krönung des dänischen Königs am Kopenhagener Hofe, der so aufs neue seine Vorliebe für das englische Schauspiel bekundete.[2] Im folgenden Jahre begegnet uns die Truppe wieder im Süden, sie erhielt unter wenig günstigen Bedingungen in

[1] Arch. f. Littgesch. 14, 117.
[2] Shakesp. Jahrb. 23, 103.

Ulm Zulassung[1] und spielte dann Anfang Mai zu Tübingen[2] vor dem Herzoge Friedrich I. von Württemberg, der seit seiner im Jahre 1592 unternommenen Reise nach London rege Beziehungen zu England unterhalten hatte.[3] Mitte Mai trat sie in Nürnberg, Ende Mai bis Anfang Juni in Augsburg[4] und wahrscheinlich kurz darauf in München auf.[5] Recht lohnend gestaltete sich ein Gastspiel in Straßburg[6] (23. Juli bis 13. August), der Zulauf zu ihren Vorstellungen war so stark, daß ein sonst recht beliebter Fechter seine Produktionen einstellen mußte. Ähnlich gute finanzielle Ergebnisse lieferte ein Besuch der Frankfurter Messe, mit dem die diesjährige süddeutsche Theaterkampagne ihren Abschluß fand.[7] Zur Darstellung gelangten außer englischen Stücken wahrscheinlich auch die deutschen Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Der Verfasser eines in Frankfurt erschienenen Verhaltungsbüchleins „von dem rechtmäßigen Wandel der Eheleutt" berichtet mit deutlichem Hinweis auf jene Zeit von Aufführungen der „Ehebrecherin" und des „Vincentius Ladislaus", und die wichtige Thatsache, daß mehrere Deutsche als Mitglieder der Gesellschaft erscheinen, macht diese Annahme noch glaubwürdiger. — Im schroffen Gegensatz zu der moralisierenden Richtung, in der sich diese Dramen zumeist bewegten, stand die schlüpfrige, grobsinnliche Tendenz der Singspiele, die den breitesten Raum im Repertoire einnahmen. Die Eigentümlichkeit und den durchschlagenden Erfolg dieser Verbindung von dramatischen, musikalischen und gymnastischen Künsten veranschaulicht treffend ein unter dem frischen Eindruck des jüngst Gesehenen verfaßte Schilderung in Marx Mangoldts Meßgedicht „Markschiffs-Nachen" (Frankfurt 1597), die zumal sie zu den wenigen zeitgenössischen Stimmen gehört, die über die Eigenart der Engländer Auskunft geben, im Abdruck hier Platz finden möge:[8]

Als die Fechtschul hatt ein Endt,
Da war nun weiter mein Intent,
Zu sehen das Englische Spiel,
Davon ich hab gehört so viel.
Wie der Narr drinnen, Jan genennt,
Mit Bossen wer so excellent:

[1] Arch. f. Litgesch. 13, 316. — [2] Arch. f. Littgesch. 15, 212.
[3] Pfaff, Geschichte der Stadt Stuttgart, Bd. 1, 116.
[4] Arch. f. Littgesch. 14, 118. — [5] Arch. f. Littgesch. 12, 319.
[6] Arch. f. Littgesch. 15, 115. — [7] Mentzel 31.
[8] Mitteilungen f. Gesch. und Altertumskunde in Frankfurt a. M., Bd. 6, Heft 2. — Goedeke, 2. Aufl. II, 527.

Welches ich auch bekenn fürwar,
Daß er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht,
Daß er keim Menschen gleich mehr sicht.
Auf Tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuch, der keiner jhn nicht trückt.
In sein Hosen noch einr hett Platz,
Hat dran ein vngehewren Latz.
Sein Juppen jhn zum Narren macht,
Mit der Schlappen, die er nicht acht
Wann er da fängt zu löffeln an,
Vnd dünckt sich seyn ein fein Person.

Der Wursthäusel ist abgericht,
Auch zimlicher massen, wie man sicht:
Vertretten beyd jhr Stelle wol,

Den Springer ich auch loben soll,
Wegen seines hohen Springen,
Vnd auch noch anderer Dingen:
Höfflich ist in all seinen Sitten,
Im tantzen vnd all seinen Tritten.
Daß solches fürwar ein Lust zu sehen,
Wie glatt die Hosen jhm anstehen,
Welche mit Fleiß so zugericht,
Daß man was zwischen Beinen sicht:
Darnach etwan pflegen zu schawen,
Glüstige Weiber vnd Jungfrawen.
Wie dann eine am Fenster stundt,
Die solches nicht verbergen kundt:
So gnaw drauff s Gsicht wendt, daß man spürt,
Daß sie bestürtzt war, vnd verführt.

Ich glaub daß es ein frembde war,
Wie ihr Kleydung anzeigte zwar.
Ihr bestes Kleinod sie dran hieng,
Daß er nach jhrem Willen spreng.
Aber ich halt jhrs leicht zu gut,
Dann er so runde Springe thut.
Ist sonst auch wol proportionirt,
Sein langes Haar jhn auch was ziert.
Aber ein Kunst die fehlt jhm noch,
Vnd spreng er noch einest so hoch.
Welch wol diente zu seinen Sachen,
Wann er sich kündt vnsichtbar machen.
Noch mehr Gelt er verdienen möcht,
Dann nicht alle, versteht mich recht,
Hineyn zu diesem Spiele gehen,
Die lustige Comedien zsehen,

Oder der Music vnd Seiten spiel,
Zu gefallen, sonder jhr viel
Wegen deß Narren groben Bossen,
Vnd deß Springers glatten Hosen.

Der Zudrang zu der Komödiantenbude am Main war so stark, daß Sackeville sich zu einer Erhöhung der festgesetzten Taxe von 2 Kreuzern (= 1 Albus) berechtigt glaubte; der Magistrat aber maß den „erzelten Ursachen" wenig Bedeutung bei und belegte ihn für sein Vergehen mit 20 fl. Geldstrafe. Trotz dieser Übertretungssünde hielt sich Sackeville in der Gunst des hohen Rates, und so erlangte er denn auch leicht die Erlaubnis, während einer kurzen Reise seine Frau in einem anständigen Bürgerhause unterbringen zu dürfen; seine Genossen Breitenstraße (Bradstread) und Jacob Biel (Bedel) hingegen mußten mit ihren Weibern in der öffentlichen Herberge Aufenthalt nehmen.[1]

In dem Howardischen Empfehlungsschreiben aus dem Jahre 1592 wird der „Frawen der Gesellen" noch keine Erwähnung gethan, sie hatten sich ihren Gatten nicht sofort angeschlossen, sondern waren ihnen erst gefolgt, als diese auf dem Kontinent eine sichere Existenz sich geschaffen hatten. An den Aufführungen beteiligten sie sich natürlich nicht, die weiblichen Rollen wurden ausschließlich von jugendlichen Schauspielern gegeben. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eroberten sich die Frauen hauptsächlich unter Einfluß der von Italien aus sich verbreitenden Oper, die weibliche Mitwirkung unentbehrlich machte, einen dominierenden Platz auf der Bühne. Die ehrsamen Gattinnen der englischen Komödianten nahmen noch eine recht untergeordnete Stellung ein, sie führten die Wirtschaft, besserten die schadhaft gewordenen Kostüme und Dekorationen aus und erhoben an der Kasse das Entree.

Wohin sich Sackeville von Frankfurt aus wandte, ist unbestimmt, wahrscheinlich zog er sich wieder nach Wolfenbüttel zurück;[2] der Hof des Herzogs daselbst blieb dann für lange Jahre das alleinige, eng begrenzte Feld seiner künstlerischen Thätigkeit. 1601 erwartete ihn Browne in Frankfurt (vergleiche S. 17), 1602 erhielt er auf Betreiben der Herzogin für Aufführung seiner Komödien 100 Thaler ausbezahlt. Dies ist die letzte Notiz, die sich auf Sackeville in seiner Eigenschaft als Schauspieler bezieht; die anderen Eintragungen in den braun-

[1] Mentzel 31. — [2] Cohn XXXIV.

schweigischen Hofrechnungsbüchern nehmen auf den Handelsmann Sackeville Bezug. Ähnlich wie Robert Kingmann hatte der geriebene Komödiant den Beruf eines Schauspielers mit dem einträglicheren eines Kaufmanns vertauscht, das Vertrauen des Herzogs erhob ihn zum Hauptlieferanten des Braunschweigischen Hofes, und große Summen — 5000 Thaler werden einmal angeführt — gingen durch seine Hände. Sackeville brachte es in seiner neuen Stellung zum großen Wohlstand, wie eine Strophe aus einem 1615 erschienenen Gedicht „Ein Discurß von der Frankfurter Messe und ihrer unterschiedlichen Kauffleute gut und böß" bezeugt. Es heißt da: „Der Narr macht lachen, doch ich weht — da ist keiner so gut wie Jahn Begeht — vor dieser Zeitt wol hat gethan — jetzt ist er ein reicher Handelsmann."[1] Auf den Berufswechsel spielt ebenso eine Stelle aus Coryats Crudities an.[2] Der Verfasser der Crudities besuchte im Jahre 1608 die Frankfurter Herbstmesse und fand besonderes Vergnügen daran, die reichen Schätze, die in den Läden der Goldschmiede zur Schau lagen, zu besichtigen: „The wealth that I sawe here was incredible. The good liest shew of ware that I sawe in all Franckford, saving that of the Goldsmittes, was made by an Englishman one Thomas Sackfield a Dorsetshire man, once a servant of my father, who went out of England but in a meane estate, but after hee hade spent a few yeares at the Duke of Brunswickis Court, hee so inriched himselfe of late, that his glittering shewe of ware in Franckford dit farre exell all the Dutchmen, French, Italians, or whom soever else." Auch E. Mentzel berichtet, allerdings ohne Quellenangabe, daß ein englischer Seidenhändler namens Thomas Sackeville von 1604 an die Frankfurter Messe häufiger besucht habe. Um die biographischen Notizen über Sackeville zu vervollständigen, sei des Spruches Erwähnung gethan, mit dem er am 1. Februar 1604 sich in das Album des Nürnbergischen Ratsherrn Cellarius eingetragen hat: „omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci";[3] auch Bradstread zeichnete sich mit seinem Namen am 24. März desselben Jahres daselbst ein. Die letzte Angabe über Sackeville stammt aus dem Jahre 1617, in dem er die rückständige Summe von 2564 fl. aus der Braunschweigischen Hofkasse ausbezahlt erhielt. Ob nach Sackevilles Austritt die Braunschweigische Truppe noch länger bestand, läßt sich nicht entscheiden, die am 27. Februar 1608 zu Wolfenbüttel-Braunschweig auf-

[1] Cohn XCI. — [2] Arch. f. Littgesch. 13, 417. — [3] Cohn XXXVIII.

tretenden englischen Schauspieler[1] werden wohl nicht mit den ehemaligen Braunschweigischen Hofkomödianten identisch sein.

V. Kapitel.

Die Truppe von Webster, Machin und Reeve.

1593 hatte sich Sackeville selbständig gemacht; fünf Jahre später, als Browne seine Verbindung mit dem Casseler Hofe löste, trennte sich von der alten Prinzipalschaft eine neue Truppe ab, die unter der Leitung Websters, der 1596 im Gefolge des Grafen Lincoln mit Browne nach Deutschland gekommen war und 1597 an dem Heidelberger Gastspiel teilgenommen hatte, die in hessischen Diensten verbliebenen Schauspieler zusammenfaßte. März 1600 erschienen die „fürstlich-hessischen Komödianten" in Frankfurt,[2] April in Nürnberg,[3] als ihre Führer werden Webster, Machin, Hull und Sandt (letzterer vielleicht ein Deutscher) genannt. Nicht gern nahm sie der Nürnberger Magistrat auf; nur die Befürchtung, daß sie mit Umgehung eines etwaigen Verbotes in dem benachbarten Bambergischen Marktflecken Fürth ihre Bühne errichten und so Nürnberger Publikum und Geld nach auswärts locken möchten, machte ihn ihren Wünschen geneigt. Nach einer nicht näher bekannten Wanderschaft, auf der sie vielleicht im Oktober Dresden berührten,[4] stellten sie sich zur Ostermesse 1601 wieder in Frankfurt ein und erhielten, trotzdem schon zwei andere Gesellschaften zugelassen waren, „in Ansehung ihrer sunderlichen Stellung" sofort Spielerlaubnis, die ihnen auch wieder Herbst desselben Jahres erteilt wurde.[5] Ihre Darbietungen unterschieden sich wesentlich von denen Brownes, der zur selben Zeit in Frankfurt gastierte. Während dieser nämlich sich bestrebte, den Geschmack der Menge zu heben, statt zu ihm hinab zu steigen, ließ die Truppe Websters in erster Linie sich von Rücksichten auf die Kasse leiten und suchte mehr durch Effekthascherei, glänzende Kostüme, Tanz- und Akrobatenkunststücke zu wirken. Bedeutendes leistete sie nur in der Musik, ihr allein verdankte sie ihre langjährige Stellung an der Residenz des Landgrafen Moritz. In Nürnberg wurde ihren musikalischen Produktionen anläßlich der „Ver-

---

[1] Cohn XXXV. — [2] Mentzel 45. — [3] Arch. f. Littgesch. 14, 119.
[4] Cohn LXXVI. — [5] Mentzel S. 48.

ehrung", die der Rat ihr zukommen ließ, ausdrücklich Anerkennung gezollt, und ebenso trug auch späterhin die wohlgepflegte Tonkunst zu ihren großen Erfolgen bei. Die Konkurrenz dieser Truppe war so gefürchtet, daß Ostern 1602 fremde Komödianten aus Frankfurt abzuziehen willens sind, „wenn die von Cassel anhero kommen sollten".[1] Doch scheint diese Besorgnis unbegründet gewesen zu sein; die hessischen Hofschauspieler begegnen uns am Main erst Frühjahr 1603, Hull und Sandt sind aus der Leitung ausgeschieden, statt ihrer wird Ralph Reeve (Rudolphus Reeffe) als dritter Prinzipal genannt. Bald trennte sich auch Machin von seinen Genossen und nahm Stellung bei dem Prinzen Christian von Brandenburg, der mit dem Herzoge Heinrich Julius von Braunschweig innig befreundet war und später dessen Schwiegersohn wurde. Die Brandenburgischen Hofkomödianten besuchten während der beiden Herbstmessen des Jahres 1604 Frankfurt, doch obwohl sie sich mit hochtönenden Worten als „die Dienstverwandten des durchlauchtigsten und hochgeborenen Fürsten und Herrn, Herrn Christian Markgrafen zu Brandenburg, zu Preußen, zu Stettin" einführten,[2] scheinen sie doch auf einer so niedrigen Stufe schauspielerischer Ausbildung gestanden zu haben, daß Machin es vorzog, seine Verbindung mit ihnen bald zu lösen und sich wieder mit Reeve zu vereinigen. Die Brandenburger kehrten wahrscheinlich nach Halle, dem Sitze ihres Protektors, der die Würde eines Administrators von Magdeburg besaß, zurück, begaben sich von dort Dominik 1605 nach Danzig und weiter nach Elbing.[3] Aus der letzten Stadt ausgewiesen, „weil sie in der Komödie schandbare Sachen vorgebracht", zogen sie Oktober desselben Jahres nach Königsberg, spielten dort vor der Herzogin Marie Eleonore[4] und hielten sich den Winter in Rostock auf.[5] Machin und Reeve erschienen Frühjahr 1605 mit einer aus 18 Personen, darunter 7 Musikern bestehenden Kompagnie in Frankfurt[6] wieder auf dem Plan; ihre Bühne, die „mit Kleidern, Tüchern und sunstigem Gezeug wohl ausstaffieret war", bewies auf's neue ihre Anziehungskraft auf die mit der gebotenen leichten schauspielerischen Ware sich gerne zufrieden gebende Menge. Die für jene Zeit beträchtlichen Unkosten — man zahlte 46 fl. Miete für Hof und Platz und 10 fl. für Auf- und Abschlagen des Gerüstes — veranlaßte die Prinzipale um Erhöhung der

[1] Mentzel S. 49. — [2] Mentzel S. 51.
[3] Bolte, S. 34. — [4] Hagen, S. 47 ff.
[5] Bärensprung, Gesch. des Theaters in Mecklenburg-Schwerin, 1837. S. 11.
[6] Mentzel, S. 52.

Taxe von 8 auf 12 Pf. (2 auf 3 Kr.) einzukommen, doch ihre Bitte fand keine Berücksichtigung. Von Frankfurt wandten sich die Mimen nach Straßburg,[1] doch trotz des Hinweises, daß sie „4 Jar lang bey landgraff Moritzen gehalten, furnemblich der Ursachen, daß sie ein solch Musicam haben, der gleichen nit baldt zu finden", versagte man ihnen am 11. Mai die Aufnahme. Der persönlichen Fürsprache des Landgrafen, der am 26. Mai in der Stadt eintraf, gelang es aber, den anfangs widerstrebenden Rat so freundlich zu stimmen, daß allen ihren Wünschen, selbst denen betreffs der sonst fast nie bewilligten Sonntagsaufführungen in der zuvorkommendsten Weise Gewährung erteilt wurde. Doch während die Komödianten so die Gunst der Straßburger sich erwarben, verloren sie kurz darauf durch eigene Schuld die des Frankfurter Magistrats.[2] Ungeachtet ihrer Versicherung, „nur züchtige und liebliche Stücke agiren zu wollen" nahmen nämlich gelegentlich der Herbstmesse 1605 ihre Aufführungen, die schon früher allzugroße Ehrbarkeit gerade nicht gepredigt hatten, einen so ausgesprochen cynisch unsittlichen Charakter an, daß die Behörden in ihrer Eigenschaft als Wächter der Tugend und Förderer der Moral sich zum Eingreifen gezwungen sahen und empört über die „Zobben" und das „läppigte Gezeug" dem „Gauklergesindlein" die Thore der Stadt für fast drei Jahre verschlossen. Erst März 1608 wurden sie der Truppe, die auf die am 1. März 1607 erfolgte Verabschiedung Brownes hin wieder am Casseler Hofe Aufenthalt genommen hatte und jetzt ein ihre musikalischen Leistungen besonders hervorhebendes Empfehlungsschreiben des Landgrafen vorwies, wieder geöffnet, doch erst nachdem Reeve in demütigem Tone seine früheren Sünden eingestehend sich verpflichtet hatte, keinen Anlaß zur neuen Unzufriedenheit zu geben.[3] Durch den erlittenen Schaden klug geworden bemühte sich Reeve — er ist fortan der alleinige Prinzipal — eifrig, die verscherzte Zuneigung der strengen Herren wieder zu gewinnen; sicherlich suchte er gerade durch Aufführungen frommer Stücke „aus geistlicher Schrift" seine künstlerische und moralische Besserung zu dokumentieren, wie er auch kurz darauf in Nördlingen dem religiösen Empfinden der Zuschauer beziehungsweise des Magistrats Rechnung trug. So gelang es ihm denn auch, binnen kurzem sich in Frankfurt wieder derart lieb Kind zu machen, daß der Besuch der Herbstmesse 1608 und der Ostermesse 1609 auf keine Schwierigkeiten stieß.[4] An den Frankfurter Aufenthalt schlossen sich Streif- und Quer-

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 117. — [2] Mentzel, S. 52.
[3] Meißner S. 73. — [4] Mentzel 54.

züge durch Süddeutschland. Den 10. Mai gastierten die „hessischen Musikanten und Komödianten" in Stuttgart,[1] zogen dann nach Ulm[2] (19. Mai) und von dort unverrichteter Sache weiter nach Nördlingen[3] (9. Juni). Am 8. Juli erhielten sie in Nürnberg die nachgesuchte Zulassung,[4] ebenso am 8. August in Ulm,[5] in Augsburg aber wurden sie im selben Monat trotz zweimaligen Supplicierens abgewiesen.[6] Die Frankfurter Herbstmesse machte der diesjährigen süddeutschen Theaterkampagne ein Ende.[7] Wahrscheinlich um diese Zeit erfüllte der Landgraf von Hessen den Wunsch des Brandenburgischen Kurfürsten Johann Sigismund, ihm die Komödianten auf vier Wochen nach Berlin zu senden.[8] Zur Ostermesse 1610 agierten die „fürstlich hessischen Komödianten und Musikanten" in Frankfurt[9] und zogen dann den „Main uff" wahrscheinlich nach Prag auf die große, vom Kaiser Rudolf II. berufene Fürsten-Versammlung, zu der auch Moritz von Hessen am 21. April erschien.[10] Juli 1610 wurde zu Jägerndorf die Hochzeit der sächsischen Prinzessin Christine mit dem Fürsten von Jägerndorf, dem Brandenburgischen Markgrafen Johann Georg, feierlich begangen;[11] bei den Festlichkeiten wirkten englische Komödianten mit, die, da sie von früheren Aufführungen in Stuttgart berichten, vermutlich der Truppe Reeves angehörten.[12] Es wird wohl dieselbe Truppe sein, die am 2. November in Nürnberg[13] und am 28. November in Ulm[14] einen abschlägigen Bescheid erhielt. März 1611 finden wir die hessischen Schauspieler in Frankfurt.[15] in demselben Jahre in Darmstadt, vielleicht geht auch die 1611 am Markgräflichen Hofe zu Halle dargestellte deutsche Bearbeitung des „Kaufmanns von Venedig" auf diese Truppe zurück, deren Führer schon einmal vor wenigen Jahren in enger Verbindung mit dem Administrator von Magdeburg gestanden hatte.[16] Als zu Anfang des Jahres 1612 in Frankfurt die Krönung des Kaisers Matthias stattfand, empfahl Landgraf Moritz den Vätern der Stadt seine Komödianten, doch da die Trauerzeit um Kaiser Rudolf noch nicht abgelaufen war, wurden die Mimen abgewiesen und erst zur Herbstmesse zugelassen.[17] Anfang Oktober begleiteten sie den Landgrafen an den

---

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 215. — [2] Arch. f. Littgesch. 13. 321.
[3] Arch. f. Littgesch. 13, 71. — [4] Arch. f. Littgesch. 14, 125.
[5] Arch. f. Littgesch. 13, 113. — [6] Arch. f Littgesch. 13, 322.
[7] Mentzel 54. — [8] Rommel, Geschichte Hessens 6, 402.
[9] Mentzel 55. — [10] Meißner 46. — [11] Cohn LXXXIII.
[12] Arch. f. Littgesch. 15, 215. — [13] Arch. f. Littgesch. 14, 125.
[14] Arch. f. Littgesch. 13, 322. — [15] Mentzel 55. Cohn LIX.
[16] Cohn LXXXIX. — [17] Mentzel 58.

Hof zu Ansbach zur Feier der Hochzeit des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg, dann traten sie vom 20. bis 23. Oktober in Nürnberg auf. Über ihre Vorstellungen giebt die gleichzeitige Chronik des Nürnberger Patriziers Stark ausführliche Mitteilungen,[1] aus denen hervorgeht, daß während der langen Jahre das künstlerische Niveau der Truppe sich stabil auf derselben Stufe gehalten hatte. Den idealen Aufgaben des Schauspielerstandes brachte man kein Interesse entgegen, ausgesprochen künstlerische Zwecke wurden nicht verfolgt, mimische Ballette, musikalische Einlagen, Tanz und gymnastische Fertigkeiten überwucherten das Repertoire. Doch der Erfolg war den Fahrenden bei dieser Spekulation auf die niederen Bedürfnisse der Menge sicher, ihre Kassen füllten sich, und andere Schätze als solche vom klingenden Wert begehrten sie ja nicht. Nach Besuch der Frankfurter Ostermesse 1613 löste die Truppe sich auf.[2] Reeve kehrte nach England zurück im Jahre 1615 erhielt er mit Philipp Kingmann, Robert Jones und Rossiter zu London ein Patent zum Bau eines neuen Theaters.[3]

VI. Kapitel.

Die Truppe von Blackreude und Theer.

Eine dritte Truppe zweigte sich im Jahre 1603 von der Browneschen Gesellschaft ab. Frühjahr 1603 werden Thomas Blackreude und Johannes Theer als Mitglieder des Browneschen Ensembles genannt, zur Herbstmesse desselben Jahres hatten sie sich zu Führern einer eigenen Truppe aufgeschwungen und gaben in Frankfurt „Komödien und Dragödien zusammenst mit einer herrlichen und lieblichen Musica".[4] Am Stuttgarter Hof verschönte ihre Kunst die Festlichkeiten, die anläßlich der Überreichung des Hosenbandordens an den Herzog Friedrich gefeiert wurden.[5] Den 25. November erhielt sie in Ulm die nachgesuchte Spielerlaubnis, am 16. Dezember wird sie in Augsburg abgewiesen; auf dem Rückwege von Augsburg scheint Theer abermals, doch ohne Erfolg, den Versuch gemacht zu haben, in Ulm aufzutreten,[6] in Nördlingen erteilt der Rat am 5. Januar 1604 ihm abschlägigen

[1] Arch. f. Littgesch. 14, 126. — [2] Mentzel 56.
[3] Transactions of the Royal Historical Society. Vol. X. London 1882.
[4] Mentzel 50. — [5] Cohn LXXVII. — [6] Arch. f. Littgesch. 18, 319.

Bescheid.[1] Die Truppe unternahm dann Streifzüge in die nächstliegenden Ortschaften nach Heilbronn, Schwäbisch Hall, Dinkelsbühl und kam am 20. desselben Monats zum zweitenmal bei dem Nördlinger Magistrat um Zulassung ein, doch mit demselben negativen Resultate.[2] Als Führer dieser Gesellschaft wird in den Ratsprotokollen freilich Eichelin genannt, doch sprechen mancherlei Gründe dafür, daß sie in Wirklichkeit unter der Leitung Theers gestanden hat.[3] Auf jeden Fall nämlich waren die Schauspieler englische Komödianten, sie heben nachdrücklich hervor, daß sie in deutscher Sprache spielten, eine Bemerkung, die bei einer deutschen Truppe überflüssig wäre; ihr Repertoire bestand zum größten Teil aus englischen Dramen, neben diesen führten sie aber auch deutsche Stücke und zwar die Werke des Herzogs von Braunschweig auf. Obwohl die letzteren seit einiger Zeit gedruckt vorlagen, ist es doch wahrscheinlich, daß sie gerade von denjenigen Schauspielern am meisten dargestellt wurden, die in unmittelbarer Beziehung zum Verfasser derselben standen. Im Jahre 1601 hatte sich nun Browne, wie oben ausgeführt, mit den Braunschweigischen Hofkomödianten vereinigt; so lernte Blackreude und Theer, die damals Genossen Brownes waren, die Werke des Herzogs kennen und nahmen sie in ihr Repertoire auf. Einen anderen Anhaltspunkt für unsere Annahme von der Identität beider Truppen bietet der Umstand, daß in dem Bittgesuche der in Nördlingen auftretenden Komödianten auf frühere Aufführungen in Ulm Bezug genommen wird; wir fanden Theer in dieser Stadt November und Dezember 1603 und haben keinen Anlaß zu der Vermutung, daß auch eine andere Truppe dort gespielt haben sollte. Wenige Tage später berührte Herzog Friedrich von Württemberg auf seiner Reise nach Dresden Nürnberg und erbat dort am 1. Februar für eine Gesellschaft englischer Komödianten, sicherlich diejenige Theers, Spielerlaubnis. Der Rat kam natürlich seinem Wunsche sofort nach, und bewilligte den Mimen, die sich in der Zwischenzeit in Ansbach aufgehalten hatten, einige Tage für die Haltung von Vorstellungen.[4] Kurz darauf, vielleicht auch schon früher in den Tagen zwischen dem

---

[1] Arch. f. Littgesch. 13, 71. Die Anzahl der Schauspieler und Musiker wird auf 14 angegeben, dieselbe Ziffer findet sich bei der in Stuttgart auftretenden Truppe; also ein Anhaltspunkt für unsere Annahme von der Identität beider Gesellschaften.

[2] Arch. f. Littgesch. 11, 625 und 13, 70. Krauß, a. a. O., 92.

[3] Trautmann, Zeitschr. f. vergl. Littgesch. 7, 62 vermutet, daß Eichelin nur der deutsche Impressario der Truppe gewesen sei.

[4] Arch. f. Littgesch. 14, 122.

5. und 20. Februar spielten sie in Rothenburg ob der Tauber,[1] ebenda finden wir sie auch zwei Jahre später. Sie nennen sich in ihrem Bittgesuch „Tota societas von Straßburg", müssen demnach in der letzteren Stadt vorher sich längere Zeit aufgehalten haben.

VII. Kapitel

Die Spencersche Truppe.

Alle bisher behandelten Gruppen gingen in mehr oder minder gerader Linie auf die Brownesche Gesellschaft zurück, vollständig außerhalb eines solchen Zusammenhanges steht das Ensemble Spencers, das im Jahre 1604 auf der Bildfläche erscheint. Über die Persönlichkeit und frühere Wirksamkeit des Prinzipals fehlt leider jede Nachricht. Er begegnet uns zuerst in Leyden,[2] auf Grund eines vom 10. August 1604 datierten Empfehlungsschreibens des Kurfürsten von Brandenburg erhält er daselbst Januar 1605, nachdem er wahrscheinlich Oktober 1604 Köln als Etappe auf dem Wege nach Holland mitgenommen hatte,[3] die nachgesuchte Spielerlaubnis. Nach einem Besuche Haags[4] begiebt er sich mit Empfehlungsschreiben der Kurfürstin Eleonore von Brandenburg versehen an den Dresdener Hof[5] und verschwindet dann für die Dauer von drei Jahren aus unserem Gesichtskreise. Vielleicht steht seine Truppe im Zusammenhang mit denjenigen nicht näher bezeichneten englischen Komödianten, die wir 1606 und 1607 des öfteren in Holland antreffen[6] (in Haag, während des Juni 1606 und des April 1607), und die Februar 1607 in Köln,[7] Mai desselben Jahres in Ulm,[8] Juni in Nördlingen[9] und Juli in München[10] auftreten. Am 16. April 1608 werden kurfürstlich sächsische Schauspieler, sicherlich das Ensemble Spencers — denn von Beziehungen einer anderen Gesellschaft zu dem sächsischen Hofe während dieser Zeit ist

[1] Trautmann weist Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F., 7, 61 die Identität dieser Gesellschaft mit derjenigen des „W. Eichelin und mitverwanten komödianten" nach.
[2] Cohn LXXVII. — [3] Wolter 92. — [4] Cohn LXXIX.
[5] Fürstenau, zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 1, 76.
[6] Cohn LXXXI. — [7] Wolter 93 — [8] Arch. f. Littgesch. 13, 320.
[9] Arch. f. Littgesch. 13, 71. — [10] Arch. f. Littgesch. 12, 319.

nichts bekannt — in Köln zugelassen;[1] darauf trat die Truppe für kurze Zeit in die Dienste des Herzogs Franz von Stettin und begab sich dann nach Königsberg an den Hof des Kurfürsten Johann Sigismund. Dieser rekommandierte sie den 14. Juli 1609 dem Kurfürsten von Sachsen nach Dresden, wo sie uns dann auch in demselben und im folgenden Jahre begegnet.[2] 1611 befand sich Spencer wieder in den Diensten des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg, dessen Fürsprache ihm dann Anfang Juli die erbetene Zulassung in Danzig erwirkte. Da aber der Zuspruch infolge der schlecht gewählten Zeit — die Theatersaison begann mit dem auf den 5. August fallenden Dominiksmarkt — viel zu wünschen übrig ließ, machte er einen Abstecher nach Königsberg, spielte vor dem Herzog Albrecht Friedrich, und kehrte August wieder nach Danzig zurück.[3] Die städtischen Behörden verfolgten seine Aufführungen mit großem Interesse, das in seiner Rücksichtslosigkeit aber dem Mimen mitunter wenig Freude bereitete; sie ließen nämlich, um unbelästigt zu bleiben, die auf ihre Sitze führenden Thüren sperren, sodaß bei dem großen Gedränge es auf den anderen Gängen manchem leicht fiel, sich durchstehlend die Kasse um das Entree zu prellen. Eine Verehrung von 21 Mark sowie eine auf zwei Tage bemessene Prolongation des festgesetzten Termins sollte Spencer für diesen Ausfall entschädigen, zugleich es ihm ermöglichen, seine infolge des ersten Fiaskos kontrahierten Schulden abzutragen. Inzwischen hatte sich der Kurfürst Johann Sigismund zur Sicherung seiner Nachfolgerschaft in dem Herzogtum Preußen von Berlin nach dem Osten seines Landes begeben und hielt sich jetzt hart an der Grenze in Ortelsburg auf; seine Komödianten folgten ihm nach dort.

Am 15. November fand in Warschau die offizielle Belehnung statt, und kurz darauf wurde das für Preußens Geschichte so bedeutungsvolle Ereignis in Königsberg durch prunkvolle Festlichkeiten gefeiert, denen Spencers dramatische Darbietungen ein höheres künstlerisches Gepräge verleihen mußten. Zu Beginn des Jahres 1612 kam die „türkische Triumphkomödie“ (Peeles Drama the Turkisch Mahomet and Hyrin, the fair Greek) zur Darstellung, für welche die kostspieligsten Anschaffungen gemacht wurden;[4] einesteils auf Wunsch des Fürsten, der urbi et orbi die Bedeutung seiner Würde vor Augen

[1] Wolter 93. Die Truppe hatte nach dieser Notiz wahrscheinlich vorher in Dresden gespielt.

[2] L. Schneider, Gesch. der Oper in Berlin I. Beilage 70, 25 und Fürstenau 1, 77.

[3] Bolte 37. — [4] A. Hagen 48—58.

führen wollte; anderseits auf Betreiben Spencers, der hauptsächlich durch glänzende Bühneneffekte, Kostüme und Scenerie zu wirken liebte. Im Jahre 1612 muß Spencer auch wieder Danzig aufgesucht haben, wenn anders die Angabe, die eine ihm nahestehende Truppe 1615 macht, der Wahrheit entspricht.[1] April 1613 entließ der Kurfürst seine Komödianten und gab ihnen ein in den gnädigsten Ausdrücken gehaltenes Schreiben an den sächsischen Hof mit auf den Weg.[2] Doch Spencer machte hiervon nicht sofort Gebrauch, sondern wandte sich zuerst nach Nürnberg;[3] am 22. Juni erhält er dort „auff des churf. zu Brandenburg forbitt" Spielerlaubnis. Von Nürnberg zog er Mitte Juli nach Augsburg, spielte dort bis zum 4./14. August, unternahm dann wahrscheinlich in die benachbarte Gegend Streifzüge, kehrte am 20./30. August nach Augsburg zurück und blieb dort bis zum 25. August/4. September.[3] Am 17. September 1613 verweigerte Nürnberg den Mimen den begehrten Einlaß, wie aus ihrer Bezeichnung „dem Kurfürsten von Sachsen zugehörig" hervorgeht, hatten sie sich inzwischen in ein Dienstverhältnis zu dem sächsischen Hofe begeben und waren wahrscheinlich in Dresden aufgetreten. Den abschlägigen Bescheid Nürnbergs konnte man leicht verschmerzen. In dem nahen Regensburg tagte unter der Leitung des Kaiser Matthias der deutsche Reichstag; der Kunstsinn der versammelten Fürsten versprach den fahrenden Künstlern sichere Aussichten auf Gold und Lorbeeren. Diese Erwartungen wurden nicht getäuscht, vielmehr selbst die kühnsten Wünsche übertroffen. Die „Einnahme von Konstantinopel", mit der man die Vorstellungen eröffnete, brachte an einem Tage 500 Gulden ein; solch geradezu kolossalen Einnahmen standen recht geringfügige Ausgaben gegenüber, nur 22 Gulden flossen als wöchentlicher Zins ins Umgeldamt. Ein Bericht der Bauchronik zeigt, wie gerade bei dieser Gelegenheit Spencer seinem künstlerischen Programm getreu — auch in Nürnberg wurden die „köstlichen Maskaraden und Kleidungen" hervorgehoben — auf eine ungewöhnliche Pracht der Ausstattung sein Augenmerk richtete. Er ließ eine mächtige Bühne errichten, auf der Bühne „ein Theater, darinnen er mit allerley musikalischen Instrumenten auf mehr denn zehnerley Weise gespielt, und über der Theaterbühne noch eine Bühne 30 Schuh hoch auf 6 große Säulen, über welche ein Dach gemacht worden, darunter ein viereckiger Spund, wodurch die sie schöne Actiones verrichtet haben".[4] Doch muß auch der

---

[1] Bolte 43. — [2] Cohn LXXXVII. — [3] Arch. f. Littgesch. 14, 128.

[4] Mettenleiter, Musikgesch. von Regensburg, 1866, S. 256. Meißner 53 ff.

innere Wert der Darbietungen der äußeren Form in etwas entsprochen haben, wenigstens wies das reichhaltige Repertoire die Werke namhafter englischer Dichter so Peeles, Machins, Masons auf.[1] Auch der Kaiser nahm an der Aufführung der „herrlichen Komödien" reges Interesse. Er ließ den Schauspielern am 24. Oktober neben einem schmeichelhaften Anerkennungsschreiben 200 Gulden zukommen. Natürlich fehlte es Spencer nicht an Rivalen, doch wie gering sie im Vergleich zu ihm bewertet wurden, erhellt aus der Thatsache, daß sich ein englischer Konkurrent namens Robert Ertzer mit einer kaiserlichen Gratifikation von 20 fl. begnügen mußte. Das berechtigte Selbstgefühl der Truppe erlitt aber bald nach ihrem Abzuge aus Regensburg einen schweren Schlag, Nürnberg[2] versagte ihr hartnäckig die gewünschte Aufnahme (27. November). Die ablehnende Haltung des Rates erklärt sich vielleicht aus der Thatsache, daß die Komödianten bei ihrem letzten Nürnberger Aufenthalt im Jahre 1613, ermutigt durch den großen Andrang des Publikums, das Entree eigenmächtig von 3 auf 6 Kr. erhöht hatten.[3] Es blieb Spencer nichts anderes übrig, als weiter zu wandern, Heidelberg war sein nächstes Ziel. Unterwegs machte er in Rothenburg ob der Tauber Halt. Hier hatte er ein böses Rencontre mit zwei Soldaten, die sich freien Eintritt in seine Vorstellungen erzwingen wollten und seiner Gattin, die ihrer Ungebühr wehrte, schlimm mitspielten. Der Magistrat nahm sich des schwer beleidigten Schauspielers nachdrücklichst an und ließ ihm vollste Gerechtigkeit widerfahren.[4] Interessant an den über diese Affaire gepflogenen Verhandlungen ist die wenig glaubwürdige Angabe des geriebenen Komödianten, der ein Meister war in der Kunst, sich maßgebenden Personen gegenüber in ein möglichst günstiges Licht zu setzen, über eine in seiner Kompagnie bestehende Strafbüchse, deren Inhalt dürftigen Personen, im besonderen mittellosen Soldaten zugute kommen sollte. Spencer verweilte längere Zeit am Hofe Friedrichs IV. von der Pfalz, bis ihn die Ostermesse 1614 zu einem Besuche Frankfurts einlud. Obwohl er mit großem Kostenaufwand die unentbehrlichen „Zugehörungen zur ausstaffierungk und großen Präparationen seiner Komödie" auf „mehreren Rüstwegelin" nach dort hatte schaffen lassen, und obgleich seine Truppe die anderer ums doppelte an Mitgliederzahl übertraf — sie bestand aus 19 Schauspielern und 15 Musikern — durfte er doch

[1] Arch. f. Littgesch. 14, 126. — [2] Arch. f. Littgesch. 14, 129.
[3] Arch. f. Littgesch. 14, 128. — [4] Zeitschr. f. vergl. Littgesch. 7, 64.

bei Androhung einer Strafe von 100 Thaler die auf einen Albus (2 Kr.) festgesetzte Taxe nicht überschreiten. Dennoch machte er infolge des großen Zuspruchs, dessen seine Vorstellungen bei Hoch und Niedrig sich erfreuten, glänzende Geschäfte; betrübt klagt ein Gesell dem Rat, daß ihm „wegen argem Gedrück in dem gang in der Sanduhren sein neu Wemslein in Lappen gerissen worden".[1] Ebenso lohnend gestaltete sich ein von Mitte Mai bis Ende Juli sich ausdehnendes Gastspiel in Straßburg,[2] obwohl der zehnte Teil des Ertrages der Stadtkasse überwiesen werden mußte. Der Magistrat, dem das kaiserliche „promemorial" gewaltig imponierte, zeigte sich von der liebenswürdigsten Seite, und selbst bei der sonst so theaterfeindlichen Geistlichkeit wußte sich der schlaue Prinzipal gut Freund zu machen, indem er Sonntags die musikalischen Kräfte seiner Truppe dem Kirchenchor zur Verfügung stellte. Über Ulm[3] (1. August) begab er sich Ende August nach Augsburg.[4] Hier gelang es ihm, aus dem Kreise der Meistersinger junge, befähigte Bürger anzuwerben und mit ihnen seine mittlerweile bedenklich zusammengeschmolzene Schar zu ergänzen, zum größten Ärger der ehrsamen Zunft, die bei Strafe der Ausschließung ihren Mitgliedern die Annahme eines derartigen Engagements untersagte. Doch nicht nur junge Männer wußten die Engländer für sich zu gewinnen, sie knüpften auch mit manch schöner Augsburgerin ein inniges Verhältnis an, dessen Folgen der haßerfüllte Bericht der schadenfrohen Meistersinger mit hämischen Worten schildert. Und doch verstand es Spencer, der es weder mit seiner eignen moralischen Führung, noch mit der seiner Leute genau nahm, vortrefflich, wenn der pekuniäre Vorteil es angebracht erscheinen ließ, die heuchlerische Miene eines frommen Eiferers zur Schau zu tragen. Und das bei folgender Gelegenheit. In Köln, wohin er sich nach nutzlosem Vorsprechen in Straßburg[5] (Oktober) und kurzer Rast in Stuttgart[6] gewandt hatte, konnte er trotz allen Bemühungen eine Verlängerung der auf zwei Wochen normierten Spielzeit nicht erlangen; die Behörden hatten ihn überhaupt nur widerstrebend aufgenommen, sie bestanden auf ihrem Beschluß und wiesen jede weitere Verhandlung unerbittlich zurück.

[1] Mentzel 58. — [2] Arch. f. Littgesch. 15, 19. — [3] Arch. f. Littgesch. 13, 23.
[4] Arch. f. Littgesch. 12, 320 und Jahrb. f. Münchener Gesch. 3, 291.
[5] Arch. f. Littgesch. 15, 213.
[6] Arch. f. Littgesch. 15, 215. Die dort erwähnte Truppe dürfen wir mit der Spencers identifizieren, da von den Wanderzügen einer anderen Gesellschaft in Süddeutschland während dieser Zeit nichts bekannt ist.

Nur ein Mittel gab es in dieser Hochburg des Katholizismus, das unbedingt zum Ziele führen mußte, und Spencer war nicht der Mann, der, um seine Zwecke zu erreichen, dies Mittel unbenutzt ließ; Paris wiegt wohl eine Messe! Spencer opferte der Geldgier seine Überzeugung und trat zum Katholizismus über. In einer alten englischen Chronik über die von den Kapuzinern bewirkten Bekehrungen heißt es unter der Jahreszahl 1615:[1] „Twentie fowre Stage players arrive out of Ingland at Collen, all Inglisch except one Germanian and one Dutchman. All Protestants. Betwixt those and father Francis Nugent disputation was begunne and protracted for the space of 7 or eight days consecutively; all of them meeting at one place together. The chiefs ammong them was one N. Spencer, a proper sufficient man. In fine, all and each of them beeing clearlie convinced, they yielded to the truth, but felt themselves so drie and rough hearted, that they know not how to pass from the bewitching Babylonian harlot to their true mother the Catholic church, that always pure and virginal sponse of the lamb.“ Genaueres melden die Kölner Ratsprotokolle.[2] Am 16. Februar 1615 erklärt der Bürgermeister dem Rate, daß der Nuntius apostolicus bei ihm vorgesprochen und gemeldet hätte, „was gestalt der englischen Komödianten Meister, welcher newlicher tage alhier gespielt mit noch anderen acht Personen seiner Gesellschaft durch Fleiß und Arbeit Patris Francisci Capucini in der Catholischen religion soweit instruirt und angeführt sein, das sie sich verhoffentlich alle dazu ergeben und bekennen werden“.

Spencer[3] hatte nicht falsch gerechnet, die Bethätigung seines Glaubenseifers fand bald ihre irdische Belohnung in der hohen obrigkeitlichen Erlaubnis, während der ganzen Fastenzeit Aufführungen veranstalten und erhöhte Eintrittspreise nehmen zu dürfen. Noch eine

[1] Cohn LXXXI. — [2] Wolter 96.

[3] Es möge in diesem Zusammenhang eine kleine Bemerkung zu der verdienstlichen Arbeit Wolters Platz finden. Wolter hält die bei Cohn (Shakesp. Jahrb. 21, 260) wieder abgedruckten Angaben über Spencer zum großen Teil für eine Erfindung des ersten Veröffentlichers Ennen. Ich möchte die Ansicht äußern, daß Ennen hier anderen als den von Wolter benutzten Quellen, vielleicht den Protokollen über Religionsangelegenheiten gefolgt ist. Gegen eine „Erfindung“ Ennens spricht der Umstand, daß in dem von Wolter als spätere Einfügung charakterisierten Abschnitt sich eine Anspielung auf Vorstellungen in Straßburg findet, die nicht der Phantasie Ennens entstammen kann, weil vor dem Aufsatze Crügers im Arch. f. Littgesch. 15, das Auftreten englischer Komödianten in Straßburg unbekannt war.

schönere Vergünstigung wurde ihm in Aussicht gestellt; am 25. März 1615 setzte der Bürgermeister den Rat von dem Wunsche des Grafen von Hohenzollern in Kenntnis, „das den Catholisch gewordenen englischen Komödianten sich allhier nieder zu schlagen und etwa in der Wochen dreimall geistliche sachen zu spilen, möchte zugelassen werden.“[1] Der Rat zeigte sich diesem Ansinnen nicht abgeneigt, doch ob der Plan schon jetzt zur Ausführung gelangte, läßt sich auf Grund des uns vorliegenden Materials nicht bestimmen. Juni und Juli 1615 spielte Spencer mit seinem Genossen Aquilleuter in Straßburg,[2] dann zog er anläßlich der Herbstmesse nach Frankfurt und machte hier so glänzende Geschäfte, daß ein französisches Konkurrenz-Unternehmen sich gegen ihn zu halten nicht imstande war.[3] Den Winter von 1615 auf 1616 nahm er sicherlich in dem ihm so wohlgesinnten Köln Aufenthalt. Am 3. März 1616 wurde ihm durch Vermittelung der Geistlichkeit, die sich auf einmal aus einer erbitterten Feindin in eine huldvolle Gönnerin der Schauspielkunst verwandelt hatte, trotz der Fastenzeit gestattet, „geistliche ehrbarliche und approbierte Aktiones“ selbst an Sonn- und Feiertagen aufzuführen.[4] Ennen berichtet im Anschluß an diesen Vorgang, die Jesuiten hätten erbittert darüber, daß sie in dieser Angelegenheit vollständig übergangen wären, in der Kirche aufreizende Predigten gegen die Komödianten gehalten, sodaß der Rat sich veranlaßt sah, mit großer Energie sich der Fremden anzunehmen[5] Ob dieser Bericht ganz der Phantasie Ennens entstammt, wie Wolter annimmt, scheint mir doch einigermaßen zweifelhaft zu sein, da Ennens Erzählung nicht den Charakter des Selbsterfundenen trägt, und ich schon einmal Anlaß gehabt habe (siehe Anm. 3 S. 49), die Glaubwürdigkeit Ennens gegen Wolters Angriff in Schutz zu nehmen.

Spencer wird es kluger Weise vermieden haben, seinen Glaubenswechsel auch außerhalb Kölns verlautbaren zu lassen, da er sonst sicherlich seiner bevorzugten Stellung an den protestantischen Höfen zu Dresden und Berlin verlustig gegangen wäre. So durfte er als erklärter Günstling der sächsischen Herrschaften August 1617 in Dresden Aufführungen veranstalten, für die er von dem dort zu Besuch weilenden Kaiser Matthias 100 fl. und von der Kurfürstin 300 Thaler erhielt.[6] Ein Jahr später finden wir ihn wieder in Brandenburgischen Diensten;[7] er hat sich den Clownnamen „Stockfisch“ beigelegt, wie

[1] Wolter. 96. — [2] Arch. f. Littgesch. 15, 119.
[3] Mentzel 59. Meißner 55. — [4] Wolter 96.
[5] Shakesp. Jahrb. 21, 268. — [6] Meißner 59. — [7] Meißner 38.

vor ihm Sackeville als „Jean Bouscheten" und nach ihm Reinold als „Pickelhäring" sich dem Publikum vorführte. Diese Schilderhebung des Hanswurstes ist bezeichnend, sie giebt den Beweis, daß auch die Truppe Spencers in künstlerischer Beziehung mehr und mehr verrohte und ihre Hauptaufgabe darin erblickte, die Lachlust der Zuschauer durch mehr oder minder unflätige Scherze zu reizen. Freilich trugen die trüben Zeitverhältnisse, die jeden geistigen Aufschwung lähmten und der noch jungen litterarischen Bewegung den für eine gedeihliche Fortentwickelung erforderlichen Boden entzogen, die Hauptschuld an dem Verfall des Schauspielwesens; doch ist auch nicht zu verkennen, daß die niedere Gewinnsucht skrupelloser Komödiantenführer den sich bildenden Stand von vornherein auf eine schiefe Ebene gedrängt hatte. Am 17. März werden „Stockfischen, welchen Ihro Churfürstl. G. nachm Elbing Commödien von dannen anhero zu bringen abgefertigt haben an 50 Thalern und 36 Gr. gezahlt."[1] Dann unternahmen die Schauspieler eine Wanderfahrt nach dem Süden, die aber infolge der kriegerischen Wirren höchst klägliche Resultate lieferte, weder Ulm (19. August), noch Augsburg gestattete ihnen die gewünschte Zulassung,[2] unverrichteter Sache mußten sie wieder nordwärts wandern. In Königsberg und Balga gaben sie vor ihrem fürstlichen Herrn mehrere Vorstellungen, für die ihnen am 20. Juni 1619 in Elbing die kurfürstliche Kasse eine Anweisung auf 200 fl. ausstellte.[3] Auf dem Wege nach Berlin versuchten sie in Danzig aufzutreten, doch der Magistrat, der jetzt an ernstere Dinge zu denken hatte, gab ihnen am 26. Juli einen abschlägigen Bescheid.[4]

Ende Dezember 1619 starb der Kurfürst Johann Sigismund von Brandenburg. Nach seinem Tode entstanden zwischen Spencer und dem Berliner Hofe Zahlungsstreitigkeiten, die den spitzbübischen Charakter des Theaterunternehmers nochmals grell hervortreten lassen. Spencer hatte nämlich wenige Jahre vor dem Tode des Kurfürsten den Auftrag erhalten, eine neue Gesellschaft anzuwerben.[5] Nun verlangte er 1000 Thaler, die er angeblich wegen dieser Truppe aus-

---

[1] A. Hagen 59. — [2] Arch. f. Littgesch. 13, 323.

[3] A. Hagen 59. — [4] Bolte, S. 51.

[5] Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin 33 ff. Brachvogel Geschichte des Kgl. Theaters zu Berlin 1, 20. Meißners Annahme (S. 38), daß die Zeit der Anwerbung einer neuen Truppe in das Jahr 1611 falle, widerspricht dem Wortlaute des Plümickeschen Berichtes; von vornherein ist es überhaupt sehr unwahrscheinlich, daß Spencer es gewagt haben sollte, eine so hohe Forderung erst nach neun Jahren geltend zu machen.

gelegt hätte. „Da jedoch glaubwürdig berichtet worden, daß nicht er, Stockfisch, solche hierher verschaffet, sondern selbige für sich nach Berlin gekommen und ihre Dienste angeboten hatten, auch die vorgezeigte, von den Komödianten in seinem Faveur erteilte Attestation ganz unzweifenlich nur erschlichen und untergeschoben sei, so werde er mit dieser seiner unstatthaften Forderung schlechterdings ab und zur Ruhe verwiesen." Der Statthalter Graf Puttlitz bot Spencer 25 Thaler als Abfertigung an, dieser aber benahm sich so ungebührlich, daß er Gefahr lief, „in den grünen Hütt" gesteckt zu werden; nur „uff anderer Intercession" wurde er „vor diesmal verschonet", mußte aber den kurfürstlichen Hof für immer verlassen.

In dem wilden Gewoge des unseligen Krieges verschwindet der früher so gefeierte Komödiantenführer, nur noch einmal taucht er vorübergehend wieder auf: Februar 1623 wird ihm und seinem Genossen Sebastian Schadleutner, vermutlich einem Deutschen, in Nürnberg Spielerlaubnis versagt,[1] ein trauriger Abschluß für die ruhmvoll begonnene Künstlerlaufbahn.

VIII. Kapitel.

Die Nachfolger Spencers.

Bei der Browne-Greenschen Truppe waren wir imstande, die Geschichte ihrer Wanderzüge auch nach dem Tode der beiden Führer zu verfolgen, da uns die zahlreichen Bittgesuche einen Einblick in den Personalbestand dieser Gesellschaft ermöglichten. Von der Zusammensetzung des Spencerschen Ensembles hat sich kein Bericht erhalten, und so schwindet dann mit dem Prinzipal auch die ganze Truppe aus unserem Gesichtskreise. Nur dürftige Notizen besitzen wir von einer Schauspielergesellschaft, die vielleicht aus derjenigen Spencers hervorgehend nach der Entlassung desselben Februar oder März 1614 in kurfürstlich-brandenburgische Dienste übertrat.[2] Als Mitglieder und Führer dieser Truppe werden die Brüder William, Abraham und Jacob Pedel, Robert Arzschar, Berend Holzhew, August Pflugbeil genannt. Ihre Verpflichtung bestand darin, „den Churfürsten jedesmal bei Reisen oder im Hoflager treuen Fleißes zu warten, und sich in

[1] Arch. f. Littgesch. 14, 131. — [2] Plümicke 36 ff.

ihrer Kunst nach eines jeden Geschicklichkeit mit Springen, Spielen und anderer Kurzweil, auf jederzeit Begehren, aufs Beste sie immer zu Wege bringen können, unverdrossen und willig zu erweisen, als daß S. L. darob ein gnädiges Gefallen tragen könnten." Der Wortlaut dieses Anstellungsdekretes und seine Bezeichnung in den Rubriken als „Bestallung der englischen Springer und des Robert Arzschars" läßt erkennen, daß die Stärke dieses Ensembles mehr oder minder in Cirkuskunststücken lag. Die Namen einiger hier genannter Schauspieler lassen sich schon vor diesem Jahre in Deutschland nachweisen. Jacob Behel, sicherlich identisch mit Jacob Pedel, finden wir 1597 als Mitglied der Sackevilleschen Truppe in Straßburg;[1] William Pedel veranstaltet den 18. November 1608 in Leyden pantomimische Aufführungen,[2] Robert Arzschar spielte, nachdem er vielleicht Juni 1608 in Nürnberg aufgetreten war,[3] im Verein mit Heinrich Greum und Rudolf Beart in Frankfurt 1608 und 1610 zur Herbstmesse.[4] Dezember 1612 erhielt Burchard Bierd, der natürlich mit dem oben erwähnten Beart und nicht — wie Cohn annahm[5] — mit Ruprecht Persten identisch ist, in Köln Zulassung.[6] September 1613 zeigte Ruprecht Ertzer vor Kaiser und Reichstag in Regensburg seine Kunst, doch scheinen seine Leistungen keinen sonderlichen Beifall gefunden zu haben, er mußte sich mit 20 Gulden begnügen, während Spencer die zehnfache Summe erhielt.[7] September 1614 traten die brandenburgischen Komödianten in Wolfenbüttel und wahrscheinlich auch in Braunschweig auf,[8] von ihren sonstigen Wanderzügen ist nichts bekannt. Ostern 1615 entließ der Kurfürst von Brandenburg mit Ausnahme von Robert Arzschar,[9] der bis zum 16. Mai 1616 blieb, alle seine Komödianten. Dem Wilhelm Pedel „sammbt den beihabendten zu seiner Compagni gehörigen dreyen Persohnen" stellte er zu Lebus einen vom 21. März 1615 datierten Passierschein nach dem Herzogtum Preußen aus.[10] Unter diesen drei ungenannten Komödianten scheinen sich die zwei deutschen Schauspieler Virnius und Freyerbott befunden zu haben, die uns Juli 1615 in Danzig begegnen. Sie beriefen sich auf ein Empfehlungsschreiben des Brandenburgischen Kurfürsten sowie der Herzöge von Stettin und Köslin, an deren Hofe sie zuletzt aufgetreten waren, doch gestattete ihnen der Rat trotz aller Bitten nur sieben Vorstellungen.[11]

---

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 115. — [2] Cohn LXXXVIII.
[3] Arch. f. Littgesch. 14, 124. — [4] Mentzel 54. — [5] Shakesp. Jahrb. 21, 258.
[6] Wolter 95. — [7] Meißner 55. — [8] Cohn LIX und LXXXVIII.
[9] Cohn LXXXVIII. — [10] Bolte 41 Anm. — [11] Bolte 43 ff.

IX. Kapitel.

Die Truppe Reinolds und Genossen.

An die Nachfolger Spencers schließen wir erst an dieser Stelle, damit der chronologische Zusammenhang besser gewahrt bleibe, die Ausläufer des ehemalig Browne-Greenschen Ensembles an. Wir nahmen an, daß nach der Frankfurter Herbstmesse 1627 Green entweder gestorben, oder nach England zurückgekehrt sei, auf jeden Fall wird sein Name in Deutschland nicht mehr erwähnt. Ostern 1628 erschien seine Truppe in Frankfurt;[1] am 1. Mai baten „Robert Renaldes (Reinold), Thomas Robinson, Jacob Teodor und Compagnie kurfürstlich sächsische englische Komödianten" in Köln um Spielvergünstigung[2] und erhielten dieselbe auf Vorzeigung eines kaiserlichen Patentes (erinnern wir uns, daß Green Ende Juni 1617 vor dem Kaiser in Prag gespielt hatte). Robert Renaldes begegnete uns 1616 als Mitleiter der Greenschen Truppe in Danzig,[3] dann als Begleiter Brownes im Jahre 1618, er ist identisch mit dem in der Torgauer Quartierliste 1626 erwähnten „Robert Pickelheringk"; Thomas Robinson heißt in dieser Liste „Thomas die Jungfraw", und Jacob Teodor ist vermutlich der dort genannte „Jacob der Hesse". Wenig Entgegenkommen fand die Truppe unter Pudseys Leitung den 18. Juni in Straßburg,[4] desto mehr in Nürnberg.[5] Am 15. Juli eröffnete sie daselbst unter gewaltigem Andrang des Publikums ihre Vorstellungen, sie erzielte trotz der nicht hohen Taxe (6 Kr.) ganz bedeutende Summen, die sich zwischen 266 und 117 fl. hielten — nur ein Tag verlief mit dem Ertrage von 51 fl. ungünstig —, doch kam den Schauspielern nur die eine Hälfte der Einnahme zugute, die andere mußte dem Spital zum heiligen Geist überwiesen werden. Mit gefüllten Kassen finden sich die Fahrenden zur Herbstmesse in Frankfurt ein.[6] In ihrem Bittgesuche an die Obrigkeit heben sie hervor, daß diese beabsichtigte Aufführung die letzte in Deutschland sei, sie gedächten, nach England zurückzukehren, wollten aber, bevor sie auf ewig schieden, zu guterletzt noch einige Vorstellungen veranstalten, die sie vor allzu schneller Vergessenheit schützen sollten. Diese rührenden Abschiedsworte sind aber mehr theatralisch als wahr. Schon am 10. Februar 1631 begegnen uns die kurfürstlich sächsischen Komödianten

---

[1] Mentzel 64. — [2] Wolter 98. — [3] Bolte 47. — [4] Arch. f. Littgesch. 15, 121.
[5] Arch. f. Littgesch. 14, 132. — [6] Mentzel 64.

wieder in Köln,[1] und etwas später, am 28. April, spielt dort Robert Reinold, der wahrscheinlich einen kleinen abgesprengten Teil des Ensembles führte. Zur Ostermesse 1631 treten Engländer in Frankfurt auf,[2] zweifellos die früher sächsischen Hofkomödianten. Die Truppe hat noch immer einen gewissen Rückhalt an der Dresdener Residenz, in der sie von den Jahren 1631 und 1632 ab mehrere Decennien hindurch in größeren oder kleineren Zwischenräumen Aufführungen veranstaltet;[3] ihr Repertoire, das auf das Genaueste mit dem des Jahres 1626 übereinstimmt, sowie das lückenlose Ineinandergreifen sämtlicher auf sie sich beziehender Thatsachen schließt jeden Zweifel an ihrer Identität mit den ehemalig kursächsischen Komödianten aus. Zu Beginn der dreißiger Jahre, als die Kriegsfurie hauptsächlich den Süden des Reiches verwüstete, verlegten die Schauspieler den Schwerpunkt ihrer Thätigkeit nach dem Norden; die ausführlichen Danziger Ratsprotokolle, sowie vor allem das von Bolte aufgefundene Empfehlungsschreiben des Kurfürsten von Brandenburg[4] ermöglichen es uns, ihre Geschichte genau zu verfolgen. Zu beachten aber ist, daß diese Truppe kein einheitlich geschlossenes Ganze darstellt, ständig treten neue Mitglieder ein, scheiden ältere aus, bald zweigen sich größere Gruppen ab, bald vereinigen sie sich wieder; fortwährende Spaltungen und Neubildungen, steter Wechsel der leitenden Personen ist das typische Merkmal dieser Gesellschaft. Natürlich ergaben sich diese Verhältnisse als Folge der politischen Wirren; der jammervolle Krieg, der mit seinem Leidensgefolge bald in diese, bald in jene Gegenden übergriff, machte eine größere schauspielerische Ansammlung unmöglich; nur kleine, leichtbewegliche Trupps, die jede günstige Gelegenheit wahrnehmend ihr Komödiantenhüttel eiligst aufschlugen und es beim Nahen der rohen, beutelustigen Soldateska noch eiliger wieder abbrachen, waren existenzfähig.

Der erwähnte, vom 11. Juli 1640 datierte Geleitsbrief des Kurfürsten Georg Wilhelm überliefert uns folgende Namen der Mitglieder resp. Führer dieses Ensembles: „Robert Rennols (Reinold), Aron Asken, Willhelm Roe, Joannes Weyd, Eduard Pudey und Willhelm Wedwer." Die hier zum erstenmal genannten Johannes Weyd und Wilhelm Wedwer dürfen wir mit den in der Torgauer Liste angeführten „Johann und Wilhelm dem Kleiderverwahrer", Aron Asken mit dem dort erwähnten „Aron der Danzer" identifizieren. Dieser Aron Asken hatte

[1] Wolter 98. — [2] Mentzel 65. — [3] Fürstenau 1, 102. — [4] Bolte 69.

längere Zeit in den Diensten des polnischen Königs Sigismund III. gestanden und nach dessen 1632 erfolgtem Tode weite Wanderzüge durch Holland, Dänemark, Holstein unternommen und war auch in Königsberg aufgetreten. Von Mitte Juli bis Mitte September 1636 veranstaltete er in Danzig — nach der Einnahme und Ausgabe zu urteilen, er durfte 9 Gr. Eintrittsgeld erheben, mußte aber 1000 Gulden zum Wiederaufbau der abgebrannten Kirche erlegen — recht bedeutende Vorstellungen und wandte sich dann nach Warschau an den Hof Wladislaws IV.[1] Sommer 1638 und — nach einem kurzen am 5. Dezember stattgefundenen Gastspiel in Dresden[2] — Sommer 1639 wird dieselbe Truppe in Danzig abgewiesen, sie umgeht aber das Verbot, indem sie auf dem Boden der außerhalb der städtischen Jurisdiktion liegenden Vororte Schottland und Neugarten ihre Schaubühne errichtet.[3] Über Königsberg[4] zog sie zurück nach Warschau, um mit einem frischen Anerkennungsschreiben des polnischen Königs nach kurzer Rast in Elbing[5] Mai 1640 nochmals vergeblich ihr Glück in Danzig zu versuchen.[6] Sie tritt jetzt für kurze Zeit in die Dienste des brandenburgischen Kurfürsten Georg Wilhelm, der in Königsberg am 11. Juli den schon besprochenen Paßbrief ausstellt, in dem er sämtliche Behörden seines Landes auffordert, die Komödianten mit Rat und That zu unterstützen. Mitte Juli bis Mitte September 1643 wird dieselbe Gesellschaft gegen einen an das Zuchthaus zu entrichtenden Zins von 500 Rthlr. in Danzig zugelassen,[7] auf sie gehen wahrscheinlich auch die Vorstellungen zurück, die März 1644 bei den Friedensverhandlungen in Osnabrück[8] und einen Monat später in Riga veranstaltet werden.[9] Juli 1645 begegnet uns „Willem von Roo" in Utrecht,[10] über Köln[11] bricht er nach Dresden auf, wo er September 1646 eintrifft,[12] April 1647 wendet er sich wieder nach Köln zurück.[13] Zum Dominiksmarkt ziehen die Mimen nach Danzig, weiter über Königsberg Januar 1648 nach Riga. Während des Sommers (Juli) führen sie ihren Plan einer Reise nach Stockholm aus,[14] spielen vom September ab neun Wochen in Hamburg, werden aber in Lüneburg —

[1] Bolte 63. — [2] Cohn CXVIII. — [3] Bolte 68ff. — [4] Hagen 60.

[5] Hagen 54. — [6] Bolte 68. — [7] Bolte 69.

[8] Cohn IC giebt das Jahr 1643 an, doch die Stelle bei Vehse, Geschichte der geistlichen Höfe 3, 102 macht das Jahr 1644 wahrscheinlicher.

[9] Bolte 70, Anm. 1. — [10] Worp, Nederlandsch Museum 1886, 1, 74.

[11] Wolter 102. — [12] Cohn CXVIII. — [13] Wolter 99. — [14] Bolte 76ff.

ihr Gesuch vom 27. November berichtet auch von einem früheren Aufenthalte in dieser Stadt — abgewiesen.[1]

Über den künstlerischen Standpunkt dieser Truppe fehlen uns leider zuverlässige Nachrichten; von vornherein sind wir geneigt, ihn recht niedrig anzusetzen, zumal die ausgedehnten Wanderfahrten wohl nicht dazu beigetragen haben, ihn zu erhöhen. Doch dürfen wir ihr anderseits auch nicht jedes künstlerische Streben absprechen, sie als abenteuerliche Komödianten geringsten Schlages betrachten. Für ihren guten Ruf und ihr Ansehen zeugt die Einladung, mit der die Stadt Nürnberg sie 1628 auszeichnete;[2] mehr noch die Anerkennung des brandenburgischen Kurfürsten, der 1640 bescheinigte, daß „sie sich also erwiesen und in ihrer Kunst und Geschicklichkeit der maßen und also bestanden, daß wir undt unser Churfürstl. Haus ein genedigtes gefallen, und maniglich ein vollkommenes genügen darob getragen haben.“ Ebenso rechtfertigt die Thatsache, daß diese Truppe vor allen anderen petitionierenden Gesellschaften als die einzige zur Ostermesse 1649 in Frankfurt die nachgesuchte Zulassung erhält, den Schluß, daß sie an künstlerischer Bedeutung bei weitem ihre während des traurigen Krieges recht tief gesunkenen Standesgenossen überragte. Sie erklärte auch selbst in ihrer Bittschrift, daß sie „ihre Aktiones gründlich und nicht nach der Weise unnutzen Gauklergesindleins repräsentieren“ wollte.[3] Ihr Repertoire enthielt „alte bekannte Komödien und Tragödien“, umfaßte aber auch die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Litteratur, so Rists „das friedejauchzende Deutschland“. Die 20 Mitglieder des Ensembles bestanden zumeist — wie des öfteren hervorgehoben wird — aus Deutschen, wir sahen ja auch, daß in der Zusammensetzung der Greenschen Truppe das deutsche Element schon einen breiten Platz einnahm. Auch während der Herbstmesse desselben Jahres hielt sich die Truppe in Frankfurt auf und brachte dann einige Zeit in Prag,[4] Wien und Nürnberg (Ende August) zu. In der letzten Stadt hatte der Magistrat in anbetracht des Absterbens der jungen Kaiserin Maria Leopoldina jederlei Aufführungen untersagt. Doch der schwedische Feldmarschall Wrangel, der sich zu der glänzenden, in Nürnberg tagenden Friedensversammlung eingefunden hatte, bestand darauf, die ihm von dem bekannten Gründer des pegnesischen Blumenordens Georg

[1] Theodor Gaedertz, Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg. 1889, S. 72.

[2] Arch. f. Littgesch. 14, 134. — [3] Mentzel 69.

[4] Teuber, Geschichte des Prager Theaters 1, 66.

Philipp Harsdörfer gerühmten Schaustellungen der Engländer zu sehen und setzte sich über das Verbot des Magistrats kühnlich hinweg.[1] Nach einem Anfang November begonnenen Gastspiel in Köln[2] kehrten die Komödianten unter der Leitung von Roe, Weyde, Gellius zu der Oster- und Herbstmesse nach Frankfurt zurück.[3] Das nächste Ziel bildete der Hof zu Wien; am 10. November stellte Ferdinand III. der Truppe einen in den gnädigsten Ausdrücken gehaltenen Geleitsbrief aus.[4] Ostern 1651 fand die Gesellschaft sich wieder in Frankfurt ein, eben dahin führte sie Herbst eine Fahrt über Köln[5] (April), Straßburg[6] (Juni bis Juli), Ulm[7] (Ende Juli); ein Besuch Dresdens[8] (November) und Prags[9] (Dezember) beschloß ihre diesjährige Theatersaison. 1652 gab Straßburg[10] (Juni, Juli), Ulm[11] (September), Dresden (Dezember) den Schauplatz ihrer Thätigkeit ab. Der Herbst 1653 sieht sie an der äußersten Grenze des deutschen Sprachgebietes in Innsbruck, am 30. September werden Weyde, Roe, Gellius, Casse, die „Ain Zeitlang“ am dortigen Hofe gespielt haben, mit 600 fl. abgelohnt.[12] Für die Folge begegnet uns die Gesellschaft nur noch in Dresden, hier veranstaltete sie 1659, 1661, 1663, 1664, 1665 Aufführungen; zuletzt werden Gellius und Weyde im Jahre 1671 genannt, doch ist es wahrscheinlich, daß sie ebenfalls noch bei den späteren Dresdener Vorstellungen mitgewirkt haben.[13]

X. Kapitel.

Die Truppe des Jolliphus. Schluß.

Den Reigen der englischen Komödianten beschließt das Ensemble des George Jolliphus. Creizenach hat es nicht für nötig gehalten,

[1] Theodor Hampe, die Entwickelung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. 1900. Teil II. Nr. 381—386.

[2] Wolter 102. — [3] Mentzel 69.

[4] Wiederabdruck bei Cohn C. — [5] Wolter 102.

[6] Arch. f. Littgesch. 14, 122; die Bezeichnung „die alten englischen Komödianten“ kann sich nur auf diese Truppe, die zuletzt Juni 1628 in Straßburg erschienen war, beziehen.

[7] Arch. f. Littgesch. 13, 324. — [8] Cohn CXVIII. — [9] Cohn CII.

[10] Arch. f. Littgesch. 15, 123. — [11] Arch. f. Littgesch 13, 324.

[12] Trautmann, Jahrb. f. Münchener Gesch. 3, 295.

[13] Cohn CXVIII und Fürstenau 1, 299 ff.

dem Wirken dieser letzten Vertreter englischer Bühnenkunst weiter nachzugehen; mir aber erscheint die Geschichte dieser Truppe, deren Führer unzweifelhaft englischer Abkunft war,[1] und die sich vorzugsweise aus englischen Schauspielern zusammensetzte, durchaus innerhalb des Rahmens der uns gesteckten Aufgabe zu liegen, und deshalb — wenn sie auch den vollständigen Niedergang englischen Einflusses charakterisiert — die gleiche Berücksichtigung zu verdienen, wie die ihrer unmittelbaren Vorgänger. Über die Persönlichkeit und den Charakter des Jolliphus — sein Name ist in den Urkunden oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt, am häufigsten sind Schreibungen wie Joris Jollifus, George Jeliphus, Joris Colsfort, Joseph Jori — geben uns die Frankfurter und Nürnberger Ratsprotokolle eingehend Auskunft. Wir lernen in ihm einen rohen, gewaltthätigen, nur auf den Gelderwerb bedachten Patron kennen, einen Mann, der in jeder Weise dem Bilde entspricht, das man sich von einem Theaterunternehmer aus jener traurigsten Zeit deutscher Geschichte zu entwerfen gewohnt ist. Da bittet ein ehrsamer Bürger den Rat, ihn zu seinem Gelde zu verhelfen, das er dem Fahrenden vorgestreckt, hier verlangt ein Hausvater die Bestrafung des Ehrlosen, der seine Tochter verführt hat; wiederholt laufen gegen Jolliphus Klagen ein wegen Mißhandlung von Mitgliedern seiner Truppe, und gegen die zumeist mit blutigen Köpfen endenden Kulissenfehden, in die er ständig mit seinen Konkurrenten verwickelt war, hatten die Behörden mehr als einmal Anlaß, energisch einzuschreiten.

Bei ihrem ersten beglaubigten Auftreten am 31. März 1649 in Köln[2] berichtet die Jolliphus'sche Truppe von früheren Aufführungen in England, Niederland und Deutschland, wir werden sie deshalb mit derjenigen identifizieren dürfen, die Ende April 1648 zum erstenmale

---

[1] Jolliphus hebt bei seinem ersten Auftreten in Köln hervor, daß seine Truppe zuvor in England gespielt habe, und daß der Bürgerkrieg sie verhindere, nach dort zurückzukehren (Wolter 101). In Nürnberg nennt er sie 1659 eine Kompagnie „recht englischer Komödianten" und erhält ein andermal die gewünschte Zulassung nur „auf bittliches ansuchen etlicher Herren emigranten" unter denen doch wohl Engländer zu verstehen sind (Hampe, Teil II, Nr. 434). Aus der Thatsache, daß Jolliphus mit Vornamen Joris (holländische Form für Georg) hieß, läßt sich schwerlich mit Schwering (zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, S. 34, Anm. 1) der Schluß ziehen, daß Jolliphus Holländer war. Jolliphus hat auf seinen Wanderzügen auch die Niederlande besucht und wahrscheinlich seinem Namen dort die holländische Form gegeben.

[2] Wolter 101.

von England über Brügge in Köln anlangt und sich dort bis Ende Juli aufhält,[1] und die August in Frankfurt abgewiesen wird.[2] Nicht viel mehr Glück hatte sie in der letzten Stadt Herbst 1651, sie machte wegen der mit ungewöhnlicher Pracht ausgestatteten Stücke der Niederländer sehr schlechte Geschäfte,[3] und erst die befriedigenden Resultate eines längeren Aufenthaltes in Köln setzten sie in den Stand, wenigstens die drückendsten Schulden abzutragen und die verpfändeten Kleidungen und Requisiten einzulösen. Zu allem Unglück aber wurde die eben wieder erworbene Garderobe unterwegs gestohlen, sodaß die Komödianten bei ihrer Rückkehr nach Frankfurt Herbst 1652 ihre traurige Lage schildernd um Ermäßigung der festgesetzten Abgaben einkommen mußte. Das folgende Jahr führte sie in längerer Fahrt durch Süddeutschland, über Nürnberg[4] (April), Regensburg, Ulm,[5] zogen sie nach Wien (Ende Mai), von dort über Nürberg[6] (Ende Oktober) und Straßburg[7] (Dezember bis Januar) Anfang 1654 nach Basel.[8] Die Herbstmesse 1654 brachte sie aus „Schwytzer Landen“ wieder nach Frankfurt,[9] mit ihnen kamen die ersten weiblichen Darstellerinnen in die alte Reichs- und Krönungsstadt. Den Weg zur Bühne hatten der Frau die Italiener eröffnet, in der „commedia dell arte“ spielten schon früh Actricen die Soubretten- und Hosenrollen, und bei den Wanderfahrten italienischer Schauspielertruppen waren es gerade geistreiche und schöne Frauen, denen man am begeistertsten zujubelte. Schon 1570 lassen sich am Kaiserhofe zu Wien italienische Schauspielerinnen nachweisen,[10] und von dieser Zeit ab und mehr noch seitdem zu Beginn des 17. Jahrhunderts die viel bewunderte Isabella Abreini die Herzen Aller ihrer herrlichen Kunst erobert hatte, wurden mit dem Erstarken des italienischen Einflusses weibliche Darsteller immer zahlreicher in Deutschland. Doch erst Jolliphus verschaffte dem weiblichen Element dauernd Bürgerrecht auf dem deutschen Theater; er war aber auch direkt auf weibliche Mitwirkung angewiesen, da sein Repertoire der herrschenden Kunstströmung folgend zumeist aus Pastorellen bestand, die zwischen der höher entwickelten Oper und dem musikalisch auf einer recht tiefen Stufe stehenden Singspiele vermittelnd, eine Mischgattung von Musik und Ballet darstellten. Freilich wurden

[1] Wolter 100. — [2] Mentzel 68. — [3] Mentzel 75.
[4] Hampe, Teil II. Nr. 395—397. — [5] Arch. f. Littgesch. 13, 324.
[6] Hampe, Teil II, Nr. 398. — [7] Arch. f. Littgesch. 15, 128.
[8] Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit 1855, S. 231.
[9] Mentzel 77. — [10] Trautmann, Jahrb. f. Münchener Gesch. 1, 245.

auch die Zugstücke der alten Schule nicht vernachlässigt, vielmehr scheint es, daß gerade auf diese Truppe die Aufführungen der Dramen des 1630 gedruckten Liebeskampfes zurückgehen, die in ihrer maßlosen Anhäufung von gräßlichen Blut- und Greuelscenen und gemeinster Possenreißerei aufs deutlichste zeigen, welch tiefe Wunden der jammervolle Krieg dem Gemütsleben des deutschen Volkes geschlagen hat.

Schon auf die Zeitgenossen machte diese neue schauspielerische Zusammenrottung roher Gesellen und liederlicher Frauenzimmer einen wenig Vertrauen erweckenden Eindruck, und so rechtfertigt sich das Vorgehen ehrsamer Frankfurter Bürger, die sich mit allen Mitteln, besonders mit dem Hinweis auf drohende Feuersgefahr, gegen das zweifelhafte Vergnügen wehrten, Nachbarn dieses Gesindleins, „das mit Tabak und Trinken umbegehe" zu werden. Am 24. Oktober dieses Jahres begegnet uns Jolliphus in Nürnberg,[1] er begab sich von dort nach dem Hofe zu Ansbach und kam von hier aus am 30. November bei dem Rate der Stadt Rothenburg um Haltung einiger Komödien ein, ob mit oder ohne Erfolg wissen wir nicht.[2] Den 19. Dezember treffen wir ihn wieder in Nürnberg, er blieb dort bis zum Januar 1655,[3] zog dann nach Köln und weiter nach Frankfurt auf die Herbstmesse. Das diesmal entgegenkommende Verhalten der Behörden, die ihm bis Ende Juni Vorstellungen gestatteten, machte in ihm den Wunsch rege, sich in der reichen Stadt für den Sommer festzusetzen. Den abschlägigen Bescheid, der auf sein diesbezügliches Gesuch erfolgte, konnte er um so leichter verschmerzen, da er an den Hof des Kurfürsten von Trier berufen wurde. Überdies machte die in freundlichster Form gehaltene Abweisung Frankfurts es ihm möglich, schon Herbst 1655 hier wieder seine Vorstellungen zu eröffnen,[4] die er dann in Nürnberg bis Weihnachten fortsetzte.[5] Der Gefahr einer schädigenden Konkurrenz begegnete er dadurch, daß er sich mit seinen Rivalen, den beiden deutschen Meistern Peter Schwartz und Ernst Hoffmann vereinigte. Gemeinsam zogen die Komödianten nach Innsbruck und veranstalteten 1656 an dem dortigen erzherzoglichen Hofe bis Mitte März eine Reihe von Aufführungen, die ihnen die Summe von 1070 fl. 30 Kr. einbrachte.[6] Doch das gute Einvernehmen war nicht von langer Dauer; schon Ostern 1656 trennten sich die beiden deutschen Prinzipale

[1] Hampe, Teil II, Nr. 402—404. — [2] Zeitschr. f. vergl. Littgesch. 7, 66.
[3] Hampe, Teil II, Nr. 405, 406.
[4] Mentzel 79. — [5] Hampe, Teil II, Nr. 407.
[6] Jahrb. f. Münchener Geschichte 3, 295.

in Frankfurt von Jolliphus, und Herbst ließen sie ihn, der von einem Besuche Kölns[1] (April) an den Main zurückgekehrt war, ihre Gegnerschaft in unangenehmster Weise fühlen, indem sie ihn aus der Miete seines gewohnten Lokals verdrängten. Am 20. Juni 1657 begegnet uns Jolliphus in Straßburg,[2] er spielte von Mitte Juli bis Mitte August in Nürnberg,[3] machte wahrscheinlich in der Zwischenzeit einen vergeblichen Versuch in Ulm aufzutreten[4] und fand sich zur Herbstmesse wieder in Frankfurt ein.[5] Hier erreichten die Feindseligkeiten zwischen der Truppe des Jolliphus und der des Schwartz und Hoffmann ihren Höhepunkt, bis der Rat, der umsonst zur Eintracht gemahnt hatte, empört über die „ärgerliche Knufferei" beiden streitenden Parteien den strengen Befehl gab, sofort ihr Bündel zu schnüren. Den unermüdlichen Bitten des Jolliphus, seinem ständigen Hinweis auf die schwere Krankheit seiner Hausfrau gelang es aber, eine Abänderung dieses Beschlusses zu erzielen und später sich sogar die Erlaubnis auszuwirken, hier seinen Winteraufenthalt zu nehmen. In derselben Stadt veranstaltete er Juli 1658 anläßlich der Krönungsfeier Leopolds I. viel besuchte Vorstellungen. Das große Interesse, das besonders das kaiserliche Gefolge für diese Aufführungen bekundete, bewog ihn, vermutlich nachdem er die alte Feindschaft vergessend in Verbindung mit der Truppe des Peter Schwartz und des Hoffmann in Heidelberg gespielt hatte, 1659 seine Kunst dem Wiener Publikum vorzuführen, das aber an den „scandalösen Zoten" kein sonderliches Gefallen fand.[6] Die letzten Nachrichten von der schauspielerischen Wirksamkeit des Jolliphus stammen aus Nürnberg, er agiert daselbst von Anfang Mai bis Ende Juni 1659, wird am 30. September und 27. Oktober abgewiesen, den 14. November zugelassen und muß am 31. Januar 1660 ärgerlicher Streitigkeiten wegen die Stadt räumen.[7]

Es erübrigt noch, das Auftreten derjenigen Truppen anzuführen, deren Identität sich nicht bestimmen ließ. Ich gebe die Übersicht in chronologischer Ordnung und bemerke, daß, wenn die eine oder die andere, nicht näher bezeichnete Gesellschaft durch den Zusammenhang der Thatsachen als zugehörig zu einer der bekannten Truppen sich ermitteln ließ, sie natürlich nicht hier, sondern an der betreffenden Stelle verzeichnet steht.

---

[1] Wolter 102. — [2] Arch. f. Littgesch. 15, 125.
[3] Hampe, Teil II, Nr. 414, 415. — [4] Arch. f. Littgesch. 13, 324.
[5] Mentzel, S. 85. — [6] Cohn CII. — [7] Hampe Teil II. Nr. 425 ff.

Jahr	Monat	Tag	Ort	Quelle	Bemerkungen
1600	August	—	Frankfurt	Mentzel 45.	
1601	März	16.	Nürnberg	Arch. f. L. G. XIV. 120.	
	April	—	Frankfurt	Mentzel 45.	
	Juni	—	Dresden	Cohn CXXVI.	
	August	—	Danzig	Bolte 31.	
1602	März	4.	Frankfurt	Mentzel 49.	
	April	5.	Nürnberg	Arch. XIV, 121.	wahrscheinlich die Truppe Fabian Pentons.
	Mai bis Juni	Ende 2.	Ulm	Arch. XIII, 317.	
	Juni bis Juni	8./18. 12./22.	Augsburg	Arch. XIII, 317.	
	Juni	19./29.	Nürnberg	Arch. XIV, 123.	
	April	19.	Köln	Wolter 91.	
1603	Mai bis Juli	16. 2.	Köln	Wolter 91.	wahrscheinlich die Truppe Brownes oder der Hessischen Komöd.
1604	Juli	23.	Köln	Wolter 92.	
1606	Februar	17.	Nürnberg	Arch. XIV, 123.	
1607	April	—	Frankfurt	Mentzel 63.	eine neu aus England herüber gekommene Truppe.
1608	Februar	—	Braunschweig	Cohn XXXIV.	
1609	Februar bis März	27. Anfang	Köln	Wolter 94.	
1610	April	—	Köln	Wolter 94.	
1611	Januar	19.	Köln	Wolter 94.	Hofschauspieler des Prinzen Moritz von Oranien.
	April	—	Frankfurt	Mentzel 55.	
	August	—	Frankfurt	Mentzel 56.	
1612	Januar	—	Köln	Wolter 94.	
	April	—	Frankfurt	Mentzel 56.	
	April	27.	Köln	Wolter 94.	
1613	Januar	28.	Köln	Wolter 95.	
	Juli	30.	Köln	Wolter 95.	
1621	Januar	1.	Köln	Wolter 97.	
1650	Juni	26.	Ulm	Arch. XIII, 322.	
1651	April	—	Straßburg	Arch. XV, 121.	
1652	—	—	Frankfurt	Mentzel 75.	
1654	Juni und Juli	—	Straßburg	Arch. XV, 123.	

Mit der Auflösung der Gesellschaft des Reinold und der des Jolliphus hören die im großen Maßstabe unternommenen Wanderzüge der englischen Komödianten in Deutschland auf. Wir treffen freilich noch eine Menge neuer Schauspielertruppen, die sich ebenfalls als englische Komödianten bezeichnen, doch sie führen diesen Namen, der ehemals einen so guten Klang hatte, nur als Aushängeschild für Reklamezwecke; in Wirklichkeit setzen sie sich durchweg aus deutschen Mitgliedern zusammen. Der englische Einfluß ist mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollständig gebrochen, hauptsächlich infolge der Verhältnisse in England selbst. Hier war auf die Glanzzeit des Elisabethanischen Zeitalters die grämliche, kunstfeindliche Puritanerherrschaft gefolgt, die durch drakonische Maßregeln, hohe Geldstrafen, schwere körperliche Züchtigung nur leider zu sehr ihr Ziel einer gänzlichen Unterdrückung des Schauspiels und der Schauspieler erreichte. Als dann mit der Wiedereinsetzung der Stuarts 1660 eine neue Epoche begann, da war das ältere, nationale Drama in Vergessenheit geraten, Shakespeare kaum mehr dem Namen nach bekannt, statt heimischer Tradition französischer Geschmack zur unbedingten Alleinherrschaft gelangt. So wurden denn ausschließlich Italiener, Niederländer und vor allen Franzosen die Lehrmeister, denen das deutsche Theater sich rückhaltslos anschloß. Erst hundert Jahre später, als man der langen Abhängigkeit und Bevormundung müde, immer leidenschaftlicher den Ruf nach Selbständigkeit, nach Befreiung aus den drückenden Fesseln des engherzig an kleinlichen Regeln haftenden französischen Klassizismus erhob, erstarkte der englische Einfluß wieder zur ausschlaggebenden Macht; die früheren Bestrebungen der fahrenden Komödianten unter dem Zeichen Shakespeares mit besserem Verständnis und ehrlicheren Mitteln zu Ende führend, sicherte er der neuen Bewegung den Sieg und eröffnete die ruhmvollste, stolzeste Aera unserer deutschen Litteratur.

Zweiter Teil.

Das Repertoire der Engländer.

Den Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung bilden die Spielverzeichnisse der englischen Komödianten, die von Creizenach, Schauspiele der englischen Komödianten 1889, XXVII ff., zusammengestellt sind und von mir nur durch Hinzufügung zweier Rothenburger Listen erweitert werden konnten.

1604 reichte die Theer'sche Truppe unter der nominellen Leitung Eichelins in Nördlingen folgendes Verzeichnis ein (Arch. f. Littgesch. XIII, 70): 1. Auß dem Buch Daniellis 6 Kapitel (Erlösung aus der Löwengrube). 2. Vonn der keüschen Susanne. 3. Von dem verlohrnen Sohn. 4. Von einem vngehorsamen Khauffmanns Sohn. 5. Von dem weisen urtheil Carolj des hertzogen Aus Burgund. 6. Von Thisbeß undt Pyramo. 7. Von Romeo vndt Julitha. 8. Von Annabella eines hertzogen tochter von Ferrara. 9. Von Botzarhio einem alten Römer. 10. Von Vincentio Ladislav Satrapa a Mantua.

Dieselbe Gesellschaft spielte in Rothenburg 1604 und 1606 folgende Dramen (Zeitschr. für vergl. Littgesch. VII, 62): I. 1. Auß dem Buch Danielis 6 Kapitel. 2. vonn Melone, Einem vertriebnen Khönige Auß Dalmatia. 3. vonn Ludovico, Einem Khönige auß Hispania. 4. vonn Celinde unndt Sedea. 5. Von Pyramo unnd Thysbe. 6. von Annabella, Eines Markgraffen tochter von Montferrat.

II. 1. vonn dem weisen Uhrtel Carolj, des hertzogen Auß Burgundt, wegen Zwayer Riter. 2. vonn der kheüschen Susanna. 3. vonn dem verlohrnen Sohn. 4. von Einem ungehorsammen khauffmans Sohn. 5. vonn Einem Alten Römer, so seinen Sohn wegen Eines Jungen weibes des guts enterben wollen. 6. vonn Einem wunderbahrlichen khempffer Vincentio Ladislav Satrapa von Mantua genandt.

1608 zur Faschingszeit führten die Engländer in Graz folgende Stücke auf: 1. Comedi von den Verlornen sohn. 2. Von einer frommen fräuen von Antorf, ist gewiß gar fein und züchtig gewest. 3. Dockhtor Faustus. 4. Von ein Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns tochter verliebt hat. 5. Von Niemandts und jemandt, ist gewaltig artlich gewest. 6. Von des fortunatus peitl und Wünschhietel, ist auch gar schön gewest. 7. Von dem Juden. 8. Von den 2 priedern khüng ludwig und khünig friderich von ungarn; ist ein erschröckliche Comedi gewest, ein so hats der khünig Friederich alß erstochen und ermördt. 9. Von ein khünig von khipern vnd von ein herzog von venedig, ist auch gar schön gewest. 10. Von dem reichen mann vnd dem armen lazarus; ich khan E. L. nit schreiben, wie schön sy gewest ist, dann khein pissen von puellerey darin gewest ist, sy hat vnns recht bewegt, so woll haben sy aggiert; sy sein gewiß woll zu passieren für guete Comedianten. — Aus einem Brief der Erzherzogin Maria Magdalena an ihren Bruder Ferdinand, mitgeteilt von Meißner, S. 78 f.

1613 „Sontag den 27. Juny vnd etliche Tage hernach" spielten die Engländer in Nürnberg: 1. Von Philole und mariana. 2. Von Celido und Sedea. 3. und 4. Von Zerstörung der Stette Troia vnd Constantinopel. 5. Vom Turcken vnd andere Historien mehr, neben Zierlichen täntzen, lieblicher musica vnd anderer lustbarkeit ꝛc. Nach der Starkschen Chronik mitgeteilt von Trautmann (Archiv, Bd. XIII, S. 127.)

1626 geben die Engländer unter Green in Dresden vom 1. Juni bis 4. Dezember folgende Dramen: 1. Comedia von der Christabella. 2. Tragoedia von Romeo vnd Julietta (zweimal). 3. Comoedia von Amphitrione. 4. Tragicomoedia von Hertzogk von Florentz (zweimal). 5. Comoedia vom König in Spanien vnd den Vice Roy in Portugall (zweimal). 6. Tragoedia von Julio Cesare. 7. Comoedia von der Crysella. 8. Comoedia vom Hertzog von Ferrara (zweimal). 9. Tragicomedia von Jemandt und Niemandt. 10. Tragicomoedia von König in Dennemark und dem König in Schweden. 11. Tragoedia von Hamlet einen printzen in Dennemark. 12. Comoedia von Orlando Furioso. 13. Comoedia von den König in Engelandt vnd den König in Schottlandt (zweimal). 14. Tragoedia von Hieronymo Marschall in Spanien. 15. Tragicomoedia von dem Hamann vnd der Königin Ester. 16. Tragoedia von der Märtherin Dorothea (zweimal). 17. Tragoedia von Dr. Faust. 18. Tragicomoedia von einem Königk in Arragona.

19. Tragoedia von Fortunato. 20. Comoedia von Josepho Juden von Venedigk (zweimal). 21. Tragicomoedia von den behendigen Diebe (dreimal). 22. Tragicomoedia von einem Hertzogk von Venedig. 23. Tragoedia von Barrabas, Juden von Malta (zweimal). 24. Tragicomoedia von dem alten proculo (zweimal). 25. Comoedia von Hertzogk von Mantua und den Hertzogk von Verona (zweimal). 26. Tragoedia von Lear, König in Engelandt. 27. Tragicomoedia von Gevatter. 28. Comoedia von verlohren Sohn. 29. Comoedia von den Graffen von Angiers. Nach Aufzeichnungen eines Dresdener Hofbeamten mitgeteilt zuerst von Fürstenau, (Bd. I, S. 96 f.), sodann wörtlich nach der Handschrift von Cohn, S. CXV f. 1627 im April spielten die Engländer in Torgau. Es kamen wieder Dramen des Repertoires von 1626 zur Aufführung, die jedoch Fürstenau nicht aufzählt; er bemerkt bloß, daß sich auch die Tragikomödie von Julio Caesare darunter befand.

1630 wurde in Dresden im Januar und Februar aufgeführt: 1. Vom Ritter Arsidos. 2. Von der Agrippina. 3. Von der Isabella, Königin in Klein-Britannien. 4. Von Prinz Celadon von Valentia. Vgl. Fürstenau, Bd. I, S. 101.

1631 wurde in Dresden im März und April aufgeführt: 1. Vom Königreich Portugal. 2. Vom Könige aus Graecia. 3. Vom Könige aus Frankreich. 4. Vom Königreiche Valentia. 5. Vom Könige in Engelland. 6. Von der Constantia, Königs in Arragonien Tochter. 7. Vom Prinzen Serale (muß wohl heißen Serule) und der Hyppolita (vielleicht als besonderes Stück zu betrachten, s. u.). 8. Julius Caesar. Vgl. Fürstenau, Bd. I, S. 102.

1632 spielten die Engländer in Dresden die Tragikomödie von Marsiano und Cariel, 1633 die Tragikomödie von Orlando Furioso. 1646 gaben in Dresden die Freyberger Springer vom 11. September bis 19. Oktober folgende Vorstellungen: 1. Comödie vom verlorenen Sohn. 2. Comödie vom stolzen Jüngling Ernesto. 3. Tragödie vom Lorenz. 4. Comödie, wie den Kindern Pappe eingeschmiert wird. 5. Comödia von Erschaffung der Welt, mit Puppen gespielt. 6. Tragödia von Romeo und Julia. 7. Tragödie vom Herzog aus Burgund und den beiden Rittern Neudecker und Lamprecht. 8. Tragödie vom reichen Manne und armen Lazaro. 9. Comödia von zwei Pickelheringen und ihren zwei bösen Weibern. Fürstenau, Bd. I, S. 102, 107 ff.

1651 reicht Schilling in Prag folgendes Spiel-Verzeichnis ein:

a) Tragödien: 1. Von der hl. und im christ-katholischen Glauben überaus beständigen Jungfrau Dorothea. 2. Von dem jämmerlichen

und niemals erhörten Mord in Hispania. 3. Von Julio Caesare, dem ersten erwählten römischen Kaiser. 4. Von dem König von Rhodiß, sonsten genannt die Jungfrauentragödie. 5. Von dem Erzzauberer Doctor Fausto. 6. Von dem reichen Juden von Maltua (sic.). b) Komödien: 7. Von dem König Ahasvero und dem hoffärtigen Aman. 8. Vom verlornen Sohne. 9. Von dem König von Cypern und dem Fürsten aus Venetia. 10. Von den zwei streitbaren Rittern Etelmor und Trauenmor. 11. Von Orlando Furigoso. Teuber, Geschichte des Prager Theaters. Th. I 1883, S. 169 f.

Ca. 1660 legte der Prinzipal Kaspar Stieler am Hofe des Herzogs Gustav Adolf von Mecklenburg in Güstrow folgendes Repertoire vor:

1. Die action von der h. martyrin Dorothea, wie sie nemblich enthauptet vndt Theophilius mit glüenden Zangen gezwicket wird. 2. Von den hoffertigen Haman vndt der demütigen Ester. 3. Der klägliche Bezwang, in welcher (sc. Action) grose Tyranney geboten wirdt, durch List aber verhindert. 4. Die Verlierung beider Königlichen Kinder aus Cypern, worin Pickelhering sehr lustig sich erzeiget. 5. Von dem unbarmherzigen Vater. 6. Untrew schlegt seinen eigenen Herren. 7. Die blutige Hochzeit oder die 2 zwepaltige Heuser. 8. Der unglückliche Breuttigamb oder die Jungfrawen Tragödie. 9. Der Streit zwischen Engellandt vndt Schottlandt. 10. Die Enthauptung des Königes in Engellandt. 11. Die 4 bestendigen Liebhabers. 12. Die Verfolgung der Christen unter dem Kayser Diocletiano. 13. Die Tragoedia von Cajo Julio Caesare. Vgl. Bärensprung, Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin, Schwerin 1837, S. 26 f. Die Datierung dieser Liste nach Creizenach S. XXX.

1660 spielte in Lüneburg Christian Bockhäuser: 1. Eine Tragico-Comoedia von der Ehelichen Liebe, wie die Eheliche Liebe recht gepfleget wirt. 2. Von der großen Untreue zweyer Römer. 3. Von der demuthigen Ester und hochmuthigen Haman. 4. Wie England und Schottland ein Königreich worden sey. 5. Von dem frommen Orlando, wie er durch falsches praktiziren Rasend und Unsinnig wirt. 6. Vom Romischen Kaysser Julio Caesare, wie er auf dem Rathhause zu Rom erstochen wirt. 7. Vom reichen Mann und armen Lazaro. 8. Vom Verlorenen Sohne. Welche mit englischer praesentation und lieblicher Musik agiret werden, worin sich auch Pickelhering ziemlich lustig erzeiget. — Emil Riedel, Die ersten Wanderkomödianten in Lüneburg; Erica, Sonntagsblatt der Lüneburgischen Anzeigen. 1883, No. 34, 35.

1666 reichte Daniel Trey (Treu) folgende Demonstratio actionum

in Lüneburg ein: 1. Die Historia von der Stadt Jerusalem mit allen Begebenheiten und wie die Stadt zerstöret wirt, naturel durch sonderliche infentiones öffentlich auf dem theatro präsentiret. 2. Von dem Konnich Liar auß Engelandt, ist eine materien worin die ungehorsamkeit der Kinder gegen ihre Elder wirt gestraffet, die Gehorsamkeit aber belohnet. 3. Von Don Baston (vermutlich Druckfehler für Gaston) von Mongado, eine spanische Begebenheit wirt sonst genannt: Der streit zwischen Ehr und Liebe. 4. Von Alexander de medicis ist auch eine materie von wohlgestellten reden undt schenen präsentationen. 5. Die bekannte Historien von Josepho, welche aufs neueste von einem vornehmen poiten aufgesetzt ist. 6. Von Sigismundo oder dem Tyrannischen Printz von Polen. 7. Von dem verwirrten Hoff von Cicilien, mit wohl gesetzten reden aus dem holländischen übersetzet. 8. Von Orpheo, in welcher materien ein höllischer Fluß repraesentiret wirt. 9. Von Tito Andronico, welches eine schöne Romanische Begebenheit, mit schöner Ausbildung. 10. Von Tarquino. 11. Von Konnich Eduardo tertio aus Engeland, wird sonsten genanndt: Der beklagliche Zwank. 12. Von der parißischen Hochzeit. 13. Von Don Hieronimo, Marschalk in Spanien. — Undt andern dergleichen Vielmehr, welche auf das schönste sollen aufgeführet werden. 14. Der streit zwischen Arragonien und Cicilien. 15. Eine Materien wird genandt: Der kluge Hoffmeister. 16. Von Aurora und Stella. 17. Von Carel undt Cassandra. 18. Von Doctor Johanni Fausto. 19. Von Piron auß Frankreich. 20. Von General Wahlstein. 21. Von dem Einzug des jetzigen Konniges in Engelandt. 22. Der Geist von Krummwell. 23. Von der beständigen Lugretia. 24. Von der Enthaubtung Johanniß. 25. Von dem tyrannischen Konnich Noron.

1669 verzeichnete der Danziger Ratsherr Georg Schröder Titel und Inhalt folgender Dramen: 1. Commedia von D. Fausto. 2. Der Prinz wird ein Schuster. 3. Von dem Könige von England und dem von Schottland, dessen Sohn sich in Narrenkleider verkleidet und der Prinzessin abwartet. 4. Der Irrgart der Liebe. 5. Tragedia von der S. Margaretha und dem S. Georgio. 6. Ibrahim Bassa. Vgl. Hagen, S. 95—99.

1681—1685 gab Treu in München folgende Vorstellungen: 1. Den gottlosen Roderich. 2. Das durch die Liebe verursachte Trauerspiel. 3. Die siegende Unschult. 4. Die getreue Sklavin Doris. 5. Den geistlichen Andronicus. 6. Das Friede wintschende Teitschland. 7. Den vermeinten Fischersohn. 8. Die Alamoda. 9. Den Geist

von Crombel (Cromwell). 10. Die Liebes Probe. 11. Die beständige Christabella. 12. Das beneydte Glück. 13. Das verhönde und wieder bekröhnte Liebes Parr. 14. Den Durchlauchtigen Kohlbrenner. 15. Den großmüthigen Rechtsgelehrten Papinianus. 16. Den unschuldigen Bruder Mordt. 17. Den Streidt zwischen Ehr und Liebe. 18. und 19. Zwei „Possenspiel". 20. Von Silvia und Aminta. 21. Von dem großmüthigen Altamiro. 22. Teutsche Comedi Doktor Johann Faustus Vgl. Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte Bd. I, S. 257.

Von größter Bedeutung für unsere Kenntnis des englischen Repertoires ist neben den angeführten Spielverzeichnissen die Sammlung von Theaterstücken, die in zwei Auflagen 1620 und 1624 nach den Ermittelungen Boltes zu Leipzig bei Gottfried Große erschien. (Vergleiche Creizenach, die Schauspiele der englischen Komödianten, S. LXVIII ff. und Tittmann, Schauspiele der englischen Komödianten, Einleitung.) Der genaue Titel lautet: Engelische Comedien und | Tragedien | das ist: | Sehr schöne, | herrliche und außerlesene, | geist- und weltliche Comedi und | Tragedi Spiel, | Sampt dem | Pickelhering, | welche wegen jhrer artigen | Inventionen, kurtzweilige auch theils | wahrhafftigen Geschicht halber, von den Engelländern | in Deutschland an Königlichen, Chur- und Fürst- | lichen Höfen, auch in vornehmen Reichs- See- und Handel Städten seynd agiret und gehalten | worden, und zuvor nie im Druck auß- | gegangen. (Die 2. Auflage hat hier den Zusatz: „Zum andern mal gedruckt und corrigiert.") .... Gedruckt im Jahr M.DC.XX (II. Auflage M.DC.XXIV).

Die Vorrede rühmt in gelehrt schwülstigen Wendungen die hohe Wertschätzung der Schauspieler im alten Rom und giebt den Zweck der Veröffentlichung an. Durch den Erfolg der englischen Komödianten hätten „viel hurtige und wackere Ingenia zu dergleichen Inventionen lust" bekommen, und ihnen zu Gefallen seien diese Komödien und Tragödien in Druck gegeben. Die Veröffentlichung wendet sich also an deutsche Dichter und Berufsschauspieler, wohl auch an Dilettanten für Gelegenheitsvorstellungen. Über die Art ihrer Entstehung sind verschiedene Hypothesen aufgestellt worden. Cohn (Shakespeare in Germany, S. CV) glaubte an eine Raubausgabe, die in der Weise entstanden wäre, daß der unehrliche Verleger durch ungebildete Schreiber den Text unmittelbar nach den Aufführungen aus dem Gedächtnis habe aufzeichnen lassen; Tittmann vermutete, daß dem Herausgeber nur Rollenbücher zur Verfügung gestanden hätten. Beide Annahmen gingen von der Überzeugung aus, daß unmöglich die Dramen in der

durch den Druck überlieferten verballhornten Form den Aufführungen der englischen Komödianten zu Grunde liegen konnten. Diese Voraussetzung aber wurde hinfällig, als Bischoff (Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark 1899, Heft 47, 127 ff.) in der Reiner Handschrift die einem der gefeiertsten englischen Komödiantenchefs, Green, nahestehende, im Jahre 1608 angefertigte Bearbeitung eines englischen Lustspiels „Somebody and Nobody" ans Licht zog, die in der Rohheit ihrer Ausführung von den Dramen des Jahres 1620 nur wenig übertroffen wird. Diese handschriftliche Bearbeitung giebt auch zugleich einen deutlichen Hinweis, in welchen Kreisen die Autorschaft des Druckes zu suchen ist. In der gedruckten Ausgabe findet sich eine „schöne, lustige Comoedia von Jemand und Niemand", die von dem englischen Original vollständig unabhängig ist, sich vielmehr aufs engste der handschriftlichen Fassung anschließt; die Übereinstimmungen sind so auffallend, daß sie sich nur durch ein direktes Zurückgehen auf die Version von 1608 erklären lassen. Keinem andern aber wird eine so eingehende Benutzung der Manuskripte des Greenschen Ensembles möglich gewesen sein, als einem Mitgliede dieser Gesellschaft selbst, und so darf denn wohl die Annahme als gerechtfertigt erscheinen, daß die Herausgabe der ganzen Sammlung des Jahres 1620 auf diese Truppe zurückgeht.[1]

Das Buch enthält folgende Dramen:

1. Comoedia. Von der Königin Esther und hoffertigen Haman.
2. Comoedia. Von dem verlornen Sohn in welcher die Verzeiffelung und Hoffnung gar artig intoducirt werden.
3. Comoedia. Von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein, darinnen erstlich drey verstorbene Seelen als Geister, danach die Tugend und schande eingeführet werden.
4. Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohne aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt.
5. Eine kurtzweilige lustige Comoedia von Sidonia und Theagene.
6. Eine schöne lustige Comoedia von Jemand und Niemand.
7. Tragaedia. Von Julio und Hyppolita.

---

[1] Zu einem ähnlichen Resultat wurde Creizenach durch die Bezeichnung des Narren als Pickelhäring geführt (S. LXXVI. XCIII ff.); Robert Reinold, von dem diese Benennung der komischen Figur herrührt, war ein langjähriges Mitglied der Browne-Greenschen Truppe. — Die ganze Sammlung des Jahres 1620 wurde später, wie es scheint, unter dem Titel der Pickelhäring citiert, vergleiche die Notiz über eine Schüleraufführung in Bautzen S. 123.

8. Eine sehr klägliche Tragoedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige actiones zu befinden.

9. Ein lustig Pickelherings Spiel von der schönen Maria unnd alten Hanrey.

10. Ein ander lustig Pickelherings Spiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen machet.

An die genannten Schauspiele schließen sich fünf nicht näher mit einem Titel bezeichnete Gesangespossen, die im Zusammenhang bei den Singspielen (siehe weiter unten) behandelt worden sind.

John Still, Bischof von Bath.

Sein Lustspiel „Gammer-Gurtons needle“ wurde 1590 in Frankfurt gegeben. (Mentzel a. a. O. S. 23.)

Robert Wilmot und Genossen.

„Tragedy of Tancred and Gismunde“, zuerst aufgeführt 1568, behandelt die Liebesgeschichte von Guiscardo und Sigismunda. (Boccaccio, Decamerone IV, 1.) Ob die in Dresden am 20. Februar 1679 aufgeführte „Tragicomödie von Gaspardo und Sigismunda“, auf das englische Drama zurückgeht, ist recht fraglich, da viele dramatische Bearbeitungen dieses Stoffes existierten; schon 1677 war eine Oper „Das tödtliche Liebesglück oder Freuden-Trauerspiel von Guiscardo und Sigismunda“ erschienen. (Vergl. Gottsched, Nöthiger Vorrath; Creizenach XXXII.)

George Peele.

Sir Clyomon and Sir Clamydes ca. 1584, gedruckt 1599, vielleicht identisch mit der Tragikomödie vom König in Dänemarck und König in Schweden, aufgeführt Dresden 1626.

The turkish Mahomet and Hyrin the fair Greek.[1] Collier (History of the English stage I, 244) führt unter dem Datum 1580 an „a Pastorall or Historie of a Greek maiden Shewen at Richmond on the Sunday next after New Jears“. In den „Merrie conceited Jests of G. Peele“ — die Autorschaft Peeles ist freilich keine absolut sichere — wird ein famous play erwähnt „the Turkish Mahomet and Hyrin the fair Greek“. Henslowes Diary bringt verschiedene Einträge unter dem Titel: „the love of the greysan lady“,

[1] Vergl. hierüber Oeftering, Die Geschichte der schönen Irene in den modernen Litteraturen, Würzburger Dissertation und die Fortsetzung in Zeitschrift für vergleichende Litteraturgesch. XIII, S. 27 ff.

oder „the greysan comedy“ oder einfach „Muhamet“. Diese Einträge beginnen am 15. August 1594 und enden den 9. Oktober des folgenden Jahres, sie beziehen sich wahrscheinlich alle auf Peeles Tragödie. Der Stoff, der diesem Drama zu Grunde liegt, geht auf Bandellos Novelle: „Maometto Imperado de Turchi crudelmente ammazza una sua Donna“ zurück. Diese Erzählung fand um so größere Verbreitung, da das öffentliche Interesse sich zu der Zeit im höchsten Maße den Türken zuwandte, die durch ihre kühnen Kriegszüge das ganze christliche Europa in Schrecken setzten. Boisteau übertrug Bandellos Novelle frei ins Französische, und diese Bearbeitung wurde von William Painter in seinen „Palace of pleasure“ aufgenommen. Welche Quelle Peele bei seinem Drama, das, nach zeitgenössischen Urteilen zu schließen, sich einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute, benutzte, läßt sich nicht bestimmen, da dasselbe sich nicht erhalten hat; wahrscheinlich folgte er dem Werke Painters.

In Deutschland sind Aufführungen dieser Tragödie, die als „türkische Triumphkomödie“ das Zugstück Spencers bildete, häufiger belegt. Über die kostbare Ausstattung des Stückes bei den Krönungsfeierlichkeiten in Königsberg 1612 berichtet Hagen S. 55—60; es findet sich verzeichnet: „6 Mark Zins vor 18 große und 17 lange federbüsche, so der Andreas Körner zu der türkischen Triumph-Commoedien geliehen. 81 Mark 33 ß. vor blaue Leibfarbe und schwarz Leimet und Franczßen Alles zur Wolken zu der Triumph Commedia dem Meister Dietrich zahlt. — 87 Mark 39 ß. vor allerlei Schnitzwerk zu der Triumph-Commedia durch Alexander Crause Bildschnützer. 111 Mark 15 ß. vor allerlei Tischlerarbeit zu der Triumph-Commedia durch Christoph Dosin Tischler gefertigt.“ Weitere Aufführungen durch Spencer: in Regensburg 1612, in Nürnberg 1613 „von Zerstörung der Stette Troja und Constantinopel“, in Straßburg 1614 „von einnehmung der Statt Constantinopel“.

In Deutschland wurde der Stoff dramatisch behandelt in Ayrers Tragödie „Vom Regiment und schändlichen Sterben des Türckischen Keisers Machumetis des andern diß Namens u. s. w.“ (Keller, Bibliothek des litterarischen Vereins zu Stuttgart LXXVII, Nr. 9, S. 737 ff.)

Ayrer nennt als seine Quelle den Isidor, und an dieser Angabe zu zweifeln liegt um so weniger Anlaß vor, da er, wie Wolf (Quellen Ayrers, Berlin 1875) ausführt, des Isidor „epistola de capta a Turcis Constantinopoli“ durch Reusners „Epistolarum Turciarum libri V“ leicht kennen gelernt haben konnte. Für den

Hauptteil des Dramas freilich, die Liebesepisode der schönen Hircavena, fand Ayrer in der genannten Schrift Isidors keinen Anhaltspunkt, hier folgte er der italienischen Novelle und schloß sich so vollständig an sie an, — selbst grobe historische Fehler, die andere Bearbeiter vermieden, sind ihm mit ihr gemeinsam, — daß man mit Oeftering zu der Annahme gedrängt wird, Ayrer habe Bandello im Originale gekannt. In wie weit Ayrer auch durch Peeles verloren gegangenes Drama beeinflußt wurde, läßt sich natürlich nicht festlegen, doch der Ausbildung des komischen Elementes nach dürfte diese Einwirkung nicht zu gering gewesen sein. — Am Ende des 17. Jahrhunderts zeigt sich „Die schöne Irene“ nochmals auf der deutschen Bühne, diesmal in Gestalt einer Oper, als deren Autor Hinrich Hinsch bezeichnet wird. Der Verfasser bemüht sich, originell zu erscheinen, er giebt neue Motive und neue Verwicklungen, doch erkennt man überall mit Leichtigkeit in dem fremden Gewande den früheren Bekannten. Eine ausführliche Analyse dieser Oper findet sich bei Oeftering.

Christopher Marlowe.[1]

Doctor Faustus, gedichtet frühestens 1587, gedruckt 1604. Aufführungen in Deutschland: Graz 1608 „Dockhtor Faustus“; Dresden 1626 „Tragödie von Dr. Faust“; Prag 1651 „von dem Erzzauberer Dr. Fausto“; Hannover 1661 „M. le duc fit venir des comédiens allemands de Hambourg et je me souviens comme ils représentoient le Docteur Faust que le diable emportait“ (Memoiren der Kurfürstin Sophie, vgl. Publikation a. d. k. preußischen Staatsarchiven, Band IV, Leipzig 1879, S. 70); Lüneburg 1666 „von Doktor Johanni Fausto“ (Aufführung mit Marionetten); Danzig 1669 „Commedia von D. Fausto“; München 1679 „Teutsche Comedi Doctor Johann Faustus“; Weimarer Verzeichnis (Shakesp. Jahrb. 19, 148 ff.) Nr. 66 „Das abscheuliche Leben und der schröckliche Todt Dr. Johan Fausts des berühmten Erzzauberers“. Es ist hier nicht der Platz, eingehend die schwierige Frage nach der Entstehung des Volksschauspiels von Dr. Faust zu behandeln; ich begnüge mich damit, die Hauptresultate der neueren Forschungen hervorzuheben. Lange Zeit hindurch war die Ansicht Creizenachs,[2] das deutsche Volksschauspiel sei aus Marlowes Drama erwachsen, maßgebend, ihre Autorität wurde auch nicht

[1] Marlowes works. Edited by C. Bullen, London 1885.

[2] Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust. Halle 1878.

durch die Arbeiten von Bielschowsky[1] und Werner[2] erschüttert, die für die Priorität des deutschen Dramas eintraten. Erst in neuester Zeit gelang es Bruinier unter Zuhilfenahme eines umfangreichen Textapparates nachzuweisen, daß das deutsche Faustspiel, weit entfernt auf das englische Drama zurückzugehen, diesem vielmehr neben dem Spiesschen Volksbuch als Quelle gedient hat. Nachdem dann Marlowes Faust vermittels der englischen Komödianten in Deutschland Eingang gefunden hatte, wirkte diese Tragödie mit ihren höher entwickelten, effektvollen Bühnenmitteln ihrerseits wieder auf das deutsche Drama ein, und so erklären sich denn die mannigfachen Marloweschen Reminiscenzen in demselben.[3]

The rich Jew of Malta verfaßt zwischen 1588 und 1590, licensiert 1594; gedruckt 1633. In Passau 1607 „von dem Juden" (vgl. Meißner, S. 78); Graz 1608 „von dem Juden". Diese beiden Aufführungen können auch auf Shakespeares Merchant of Venice zurückgehen. Dresden 1626 „Tragödie von Barabas, Juden von Malta"; Prag 1651 „von dem reichen Juden von Maltua". In Dresden 1646 ist „ein Tanz von 8 Personen auf die Art wie bei dem reichen Juden von Malta von den Engländern getanzt worden".

The Massacre of Paris ca. 1590. In Lüneburg 1666 „von der parisischen Hochzeit", möglicherweise auch in Güstrow 1660 „die blutige Hochzeit oder die zwei zwiespältigen Heuser".

Tamerlan. Creizenach hat die in seiner Geschichte der englischen Komödianten, S. XXXIII, ausgesprochene Behauptung, daß der zu Anfang des 18. Jahrhunderts wiederholt in Deutschland aufgeführte Tamerlan in keiner Beziehung zu Marlowes gleichnamigem Drama stände, selbst zurückgenommen (Zeitschrift für vergl. Littgesch. II, 370). Schwering (zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, S. 81) vermutet, daß das in dem Weimarer Verzeichnis, S. 146, Nr. 12 sich findende Stück „Der große Weltschrecken Tamerlan's samt desselben stürzung und fall" auf ein im Jahre 1657 erschienenes Schauspiel von Johann Serwouters „Den grooten Tamerlan met de dood von Bajaset I" zurückgehe; dieses Stück ist eine freie Nachbildung von Guevaras „La nueva era de Dios y Tamorlan de Persia".

---

[1] Das Alter der Faust-Spiele. Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. Bd. III, 498.

[2] Zeitschrift für österreichische Gymnasien XLIV, 204.

[3] Siehe die Aufsätze von Bruinier in Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. XXIX, 180, 345; XXX, 325; XXXI, 60, 194.

Thomas Kyd.

The spanish tragedy. Entstanden gegen 1587, aufgeführt und licensiert 1592.

Beste Ausgabe: The spanish tragedy, A. Play written by Thomas Kyd, edited by J. Schick, London 1898. (Vergl. über Kyd ausführlich Markscheffel, Thomas Kyds Tragödien, Programm des Weimarer Realgymnasiums 1886/87 und G. Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis, Berlin 1892.)

Diese Schauertragödie, die in London volle Häuser machte, ließen sich die englischen Mimen natürlich nicht entgehen. Dresden, 28. Juni 1626 „Tragoedia von Hieronymo Marschall in Spanien"; Prag 1651 „von dem jämmerlichen und niemals erhörten Mord in Hispania"; Lüneburg 1660 „von Don Hieronimo, Marschalk in Spanien"; Weimarer Verzeichnis Nr. 29 „Der tolle marschalck aus spanien". Der Ansicht Widgerys (the first Quarto Edition of Hamlet, London 1880, S. 125), daß die in Dresden am 6. Juni und 19. September 1626 aufgeführte „Komödie vom König in Spanien und den Vice Roy in Portugall" identisch mit „The first part of Jeronimo, einem Vorspiel zu Kyds Tragödie, sei, stimme ich trotz der von Creizenach gegen diese Annahme vorgebrachten Bedenken bei, da ich nicht wüßte, auf welches Drama man sonst diese Aufführung beziehen könnte.

Eine Nachahmung des Kydschen Dramas ist Ayrers „Tragedia von dem griechischen keyser zu Constantinopel unnd seiner Tochter Pelimperia mit dem gehengten Horatio." Ayrer ist vollständig von Kyd abhängig, er folgt ihm Scene für Scene und Akt für Akt.[1] Nur wenige Änderungen finden sich, die Handlung ist nach Constantinopel verlegt, da in einem christlichen Lande die geschilderten Greuel unmöglich scheinen. Hin und wieder ist eine bessere Motivierung erreicht, so spielt der Geist des Verstorbenen keine Rolle. Wörtliche Anklänge an das Original sind nicht selten, die Stelle im zweiten Akt der englischen Tragödie: „Now that the night begins with sable wings to overcloud the brightness of the sunne cet" giebt Ayrer folgendermaßen wieder: „Nun hat die gegenwärtig Nacht — Mit ihren schwarzen Flüge gemacht — Die Himmelwolken dunkel zwar." Auch die Rolle des Clowns zeigt englische Einwirkungen. Der Narr tritt als Henker auf und nimmt an dem eigentlich Schuldigen das Maß für den Galgen, eine Scene, die auch in den anderen Dramen der englischen Komö-

[1] Tittmann, Schauspiele aus dem 17. Jahrhundert. Bd. III, 130.

dianten des öfteren wiederkehrt. Ayrer hat sicherlich die spanische Tragödie durch häufige Aufführungen der Engländer kennen gelernt, vielleicht lag ihm auch bei Abfassung seines Dramas das englische Original oder eine Bearbeitung desselben vor.

Ein merkwürdiges Zeugnis für die Beliebtheit der spanischen Tragödie in Holland bietet die 1615 veröffentlichte Übersetzung des Orlando furioso, die von Everaert Syceram verfaßt worden ist. In diese Übersetzung hat nämlich Syceram in ganz eigenartiger Weise Teile aus der spanischen Tragödie eingefügt.[1] Der dritte Canto führt zuerst den Andreas ein, Pinable trifft im Wald einen tötlich verwundeten Ritter, der sich als Geist des getöteten Andreas ausgiebt und sein trauriges Geschick in wörtlicher Übereinstimmung mit dem Monologe erzählt, den Kyd den Geist des Andreas halten läßt. Der weitere Verlauf der Handlung, das Liebesverhältnis zwischen Horatio und Bell Imperia, die Ermordung Horatios, der Wahnsinn des Vaters, alles das ist in engster Anlehnung an Kyd geschildert. Mit dem Entschluß Hieronymos, blutige Rache zu nehmen, schließt die Erzählung; der 5. Akt ist ebenso wie der Schluß des „rasenden Roland" bei Syceram nicht erhalten.

Auch dramatische Behandlung hat die spanische Tragödie in Holland gefunden, es sind bis jetzt zehn holländische Bearbeitungen des Kydschen Dramas nachgewiesen. Sie lassen sich alle auf zwei Redaktionen zurückführen, eine von A. van den Bergh, dem Verfasser eines Titus Andronicus, veranstaltete, ist vermutlich nur einmal im Jahre 1621 gedruckt, während die zweite anonyme Bearbeitung „Don Jeronimo, Marschalk von Spanje" in neun Auflagen bekannt ist.[2] Auf die zweite Redaktion scheint Caspar Stielers Tragödie „Ballemperia, Trauerspiel des Spathen, Jena 1680" zurückzugehen. Dieses Drama weicht von den erhaltenen Versionen beträchtlich ab, eigenartig sind die komischen Scenen mit Skaramutza und Gilette, sowie die Einführung von Venus, Allecto, Tisifone und Megära in einen Chor und der Nemeniden als Schlußsängerinnen.[3]

Robert Greene.

Orlando furioso, zuerst aufgeführt ca. 1591, gedruckt 1594. Dresden 25. Juni 1626, „Comödia vom Orlando furioso" und ebenda

[1] Worp, Shakesp. Jahrb. XXIX, 30.

[2] Rudolf Schönwerth-München bereitet eine kritische Ausgabe der holländischen Versionen vor. [3] Schick, Herrigs Archiv XC, 193.

den 3. Februar 1633; in Prag 1651 „von Orlando Furigoso“; in Lüneburg von Christian Böckhäuser 1660 „von dem frommen Orlando, wie er durch falsches praktiziren Rasend und Unsinnig wirt“. In dem Weimarer Verzeichnis Nr. 8 „Der rasente orlando, sampt den Nerischen sackerpan deren schelmerei und straffe“. Die Mitteilung Schützes, (Hamburgische Theater-Geschichte S. 29) nach der in einer alten Hamburger Handschrift über die Unzüchtigkeit eines Roland-Dramas Klage geführt wird, bezieht sich auf das weiter unten zu behandelnde Singspiel „Der engelländische Roland“.

A looking glass for London and England. Zuerst erwähnt in Henslowes Tagebuch 1591, gedruckt 1594. Nördlingen 1605 „ein comedia auß dem propheten Jona“. Eine komische Scene aus diesem Drama findet sich in Ayrers Tragödie vom Kaiser Mahomet (s. o.) wieder, dasselbe Motiv ist auch im Liebeskampf in der Probe getreuer Liebe, Akt IV, Scene 4 verwertet; doch darf man in solchen Übereinstimmungen keine direkten Entlehnungen sehen wollen, da derartige possenhafte Züge zumeist Gemeingut der komischen Bühne waren.

Alphonsus, King of Arragon; entstanden gegen 1592, gedruckt 1599. Die zu Dresden am 9. Juli 1626 aufgeführte „Tragicomoedia von einem Königk in Arragona“ geht vielleicht auf Greenes Drama, vielleicht auch auf den Pseudo-Shakespeareschen Mucedorus zurück.

Henry Chettle.

Patient Grissil (Griselðis), aufgeführt ca. 1600, gedruckt 1603. Ausgaben: Collier in Shakespeare Society 1841 und Hübsch in den „Erlanger Beiträge zur Englischen Philologie“ 1893. Vergl. F. von Westenholz, die Griseldissage in der Litteraturgeschichte. 1888. Aufführungen: In Dresden 9. Juni 1626 „Comoedia von der Crysella“. In Torgau im Mai 1671 „Die geduldige Chrysilla“ (Fürstenau I, S. 231). Die Annahme, daß es sich nicht etwa um eine Vorstellung des Hans Sachsischen Griseldis Dramas handelt, sondern um eine Übersetzung der Patient Grissil wird durch eine Stelle in der „Kunst über alle Künste“ gestützt; dort werden S. 79 die Worte Shakespeares „a second Grissel“ durch „eine andere Chrysilla“ wiedergegeben. (Köhler, Shakesp. Jahrb. I, 416, Creizenach XXXV.)

William Shakespeare.

Comedy of errors, aufgeführt ca. 1591, zuerst gedruckt 1623. Vielleicht in Dresden 1660 „von den 4 gleichen Brüdern“. Weimarer Verzeichnis Nr. 101 „die 2 einander gleich sehente Brüder“.

A Midsummer-Nights Dream. Eine Aufführung dieses Dramas in Deutschland ist nicht belegt, wohl aber wurde das Zwischenspiel Pyramus und Tisbe des öfteren gegeben. Schon vor Shakespeare war der den Metamorphosen Ovids entnommene Stoff in Deutschland bekannt und häufig behandelt worden.[1] So veröffentlichte ein unbekannter Dichter schon 1581 „Pyramus und Thisbe | Ein schoen kurzweilige Fabel | Von dem berumpten | Poeten Publio Ovi = | Dio Nasone“. Die 1601 von Samuel Israel zu Straßburg verfaßte „Sehr lustige, newe Tragedi Von der großen unaussprechlichen Liebe, zweyer Menschen, Pyrami und Thysbes“ wurde 1604 in Münster aufgeführt.[2] Gabriel Rollenhagen brachte ähnlich wie Joachim Schlue die bekannte Erzählung in Gedichtform „Eine schöne Tageweis von Pyramo und Thysbe aus dem Poeten Ovidio, Im Thon, Ach weh, wie ist mein junges Herz“.

Die einzige uns erhaltene deutsche Bearbeitung[3] des Shakespeareschen Zwischenspiels stammt von Andreas Gryphius „Absurda comica oder Herr Peter Squentz, Schimpff-Spiel“.[4] Gryphius berichtet aber in der Vorrede unter dem angenommenen Namen Philipp Gregorio Riesentod, daß sein Werk auf das des Altdorfer Professors Daniel Schwenter († 1636) zurückgehe, und daß es ihm, dem Gryphius, nur „die letzten Strüche seiner Vollkommenheit zu dancken habe“; Shakespeares Name wird gar nicht erwähnt. Creizenach macht es S. XXXIX sehr wahrscheinlich, daß Schwenter den Schwank als Zwischenhandlung in sein Drama Seredin und Violandra eingeflochten, und daß aus diesem Drama Gryphius den Prinz Serenus und die Prinzessin Violandra in sein Schimpfspiel übernommen hat.

Außer der deutschen existiert noch eine holländische Bearbeitung des Rüpelspiels, nämlich die „Kluchtige Tragodie of den Hartoog van Pierlepon“ von M. Gramsbergen, 1650; eine genaue Analyse dieses Stückes, das eine ähnliche Umrahmung wie das Vorspiel zu

---

[1] Über die Hypothese, daß Shakespeare durch eine deutsche Bearbeitung der Sage zu seiner Parodie angeregt wurde, vergl. Gaedertz, Zur Kenntnis der altenglischen Bühne nebst anderen Beiträgen zur Shakespeare-Litteratur. Bremen 1882, S. 21 ff.

[2] Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. S. 254.

[3] Burg, Über die Entwicklung des Peter Squentz-Stoffes bis auf Gryphius, Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. XXV, S. 130.

[4] Erster Druck aus dem Jahre 1657. Vergl. Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 17. und 16. Jahrh., herausgeg. von Braune. Nr. 6.

„the taming of the shrew“ zeigt, findet sich bei Kollewijn.[1] Tiecks Annahme,[2] daß den kontinentalen Bearbeitungen eine verkürzte, das Zwischenspiel von der Haupthandlung fast völlig loslösende Redaktion des Sommernachts-Traumes, wie sie in England selbst unter dem Titel Bottom the weaver angefertigt wurde, zu Grunde liege, ist durch Burgs scharfsinnige Untersuchungen widerlegt worden. Gryphius und Gramsbergen sind direkt oder indirekt von Shakespeare abhängig, und zwar steht in den meisten Fällen der Deutsche dem englischen Originale näher als der Holländer; eine gegenseitige Beeinflussung beider Fassungen bestreitet Kollewijn entschieden, während Burg eine Vermischung beider Redaktionen für wahrscheinlich hält.

Außer diesen beiden dramatischen Bearbeitungen haben sich noch Berichte über Aufführungen des Zwischenspiels erhalten. So erzählt Schupp in seiner Abhandlung „Der beliebte und belobte Krieg“ (verfaßt zwischen 1649 und 1661):

„Man sagt, daß vormals zu Nürnberg von etlichen Handwerksleuten seien Comödien oder Schauspiele und unter denen auch die fabel aus dem Ovidio angestellt worden. Da haben sie nun lange gerathschlagt, wer doch den Löwen in diesem Spiel präsentiren könnte? Endlich seien die meisten Stimmen dahin gegangen, daß keiner geschickter dazu sey, als Meister Hanß der Kürschner. Meister Hanß der Kürschner macht sich hierzu fertig und als die Ordnung an ihn kömpt, tritt er mit einem Ueberzug von Hasen- und Katzenfellen zusammen gesetzet, auffs theatrum und redet die Zuseher mit den Worten an: Ihr lieben Zuseher, es möchten etwan einige furchtsame Jungfrauen oder schwangere Frauen unter dem hauffen sein, die vielleicht erschrecken werden, wenn ich anfange zu brüllen. Aber ich habe ihnen vorher anzeigen, daß sie dessen keine Uhrsache haben und sich zumahlen nicht fürchten möchten, denn ich bin kein Löw, sondern Meister Hanß der Kürschner.“

Diese kurze Mitteilung ist deshalb so interessant, weil sie sich auf eine Darstellung des Schwenterschen Dramas bezieht und uns so einen wenn auch nur oberflächlichen Einblick in die Fassung des Schimpfspieles vor Gryphius gewährt.

Wertvoller ist der Bericht, den Johannes Rist in seiner Schrift „Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther“ 1666 giebt. Ich halte es für unnötig, diesen schon des öfteren abgedruckten Bericht hier nochmals anzuführen und beschränke mich darauf, ihn im engsten Anschluß an Burgs S. 79, Anm. 3 citierten Aufsatz mit den erhaltenen Versionen kurz zu vergleichen. Im allgemeinen steht die Ristsche Erzählung dem Shakespeareschen interlude näher als das Drama des Gryphius. Während zum Beispiel in letzterem die Hof-

[1] Arch. f. Littgesch. IX, 445.

[2] Deutsches Theater, 1817, Bd. II, Vorrede.

gesellschaft kaum in Betracht kommt und erst später nach der Beratung der Handwerker eingeführt wird, gehört sie in der Hamburger Fassung gerade wie bei Shakespeare als organisches Stück in den Gang der Handlung, das Zwischenspiel findet zu Ehren einer feierlichen Hochzeit statt, bei Gryphius hingegen bietet die Beendigung des Reichstages die Veranlassung. Doch weist auch Rist andererseits Ähnlichkeit mit Gramsbergen und geradezu auffallende Übereinstimmungen mit Gryphius auf. Der Direktor der Schauspielertruppe ist nicht wie bei Shakespeare ein einfacher Handwerker, sondern wie auch in dem deutschen Rüpelspiel ein dummer, eitler Küster, der aber trotz seiner eingebildeten Gelehrsamkeit nicht ohne Hilfe „des Zettels" auskommt. Auch die recht materiellen Absichten der Schauspieler sind in beiden Bearbeitungen in gleich starker Weise hervorgehoben, während Shakespeare dieses Motiv nur gelegentlich und sehr fein andeutet. Die Prügelscenen bei Gryphius finden sich ebenfalls bei Rist wieder. Rist hat den Löwen in eine Löwin umgewandelt, die durch eine sonst sehr diskrete Familienangelegenheit, nämlich durch die Geburt mehrerer Jungen auf offener Bühne, jeden Zweifel an ihrer Geschlechtszugehörigkeit beseitigt. Gryphius deutet dieses Motiv durch die Worte des Meisters Klipperling an, führt es aber nicht weiter durch.

Von weiteren Ausführungen lassen sich verzeichnen: Nördlingen 1604 „von Thisbes undt Pyramo", Dresden 1660 „vom K. Paul mit dem Possenspiel von Pyramus und Thisbe"; ebendaselbst wurde gelegentlich eines Hofmaskenfestes „des M. Peter Squenz Comoedia agiret." (Fürstenau I, 205, 235.)

Der Peter Squenz des Gryphius hat lange Zeit auf der deutschen Bühne nachgewirkt. Christian Weise ließ absurda comica, deren Titel schon die Abhängigkeit von Gryphius zeigt, in Zittau aufführen. Der Simplicianische Weltkucker oder abenteuerliche Jan Rebhun 1679 findet bei einem Pfarrer einen Neujahrswunsch „auf das Schaltjahr 1639 übergeben von Meister Squentzen Gesintkoch in Marsilien" in lauter Fehlreimen, wie sie Gryphius in seinem Lustspiele anbringt.[1] Auf der Wiener Bühne war der Peter Squenz ebenfalls heimisch. Stranitzky warnt in seinem „Hanswursts lächerlich kurieuser und ohnfehlbaren Kalender" vom Jahre 1713, im Mai unter dem Zeichen des Löwen zu freien: „Man sagt, wie Peter Squents zum Spott dir in's Gesicht, ich fürcht dich nit, du bist ein rechter Löwe nicht."

[1] A. von Weilen, Aus dem Nachleben des Peters Squenz und des Faustspiels Euphorion II, 629.

Ein Bericht Prechhausers aus dem Jahre 1760 stimmt zumeist mit Gryphius überein. Erich Schmidt hat in der Zeitschrift für deutsches Altertum XXVI, 244, ein aus dem Jahre 1756 stammendes Programm veröffentlicht, das über eine Komödie berichtet, in der Hans Sachs „Schulmeister von Narrhausen" und Doctor Faust die Hauptrolle spielen. Die verlorene Komödie folgt dem Gryphiusschen Schimpfspiel, die meisten Personen und Motive werden ihm entlehnt, doch auch neue hinzugefügt. Vollständig abweichend von der bekannten Gestalt des Peter Squenz-Stoffes ist ein Schwank, der als Nebenbehandlung in ein Drama „Der Prinz von Arcadien" eingelegt ist.[1] Da eine Verwandtschaft mit Shakespeare oder Gryphius sehr fraglich ist, verzichte ich, auf eine Analyse des recht interessanten Stückes einzugehen.

The taming of the shrew. Aufgeführt wahrscheinlich 1594, gedruckt 1623. Die nachweisbar älteste Bearbeitung dieses Lustspiels ist in Holland in dem Jahre 1654 entstanden. Sie führt den Titel: De dolle Bruyloft Bley-eyndend-Spel. Gerijmt door A. Sybant t' Amsterdam 1654.[2] Die in Alexandrinern abgefaßte Übertragung schließt sich eng an das englische Original an. Einige Diener, die bei Shakespeare ungenannt geblieben sind, erhalten Namen, so Claas, Slikom, Kees; das Vorspiel vom trunkenen Kesselflicker wird ganz ausgelassen. Auch in Deutschland muß das Shakespearesche Lustspiel bald bekannt geworden sein. Die Februar oder März 1663 zu Dresden aufgeführte Posse „Die erste tolle Hochzeit, die andere tolle Hochzeit", hängt wahrscheinlich mit der holländischen Bearbeitung zusammen. Zweifellos auf Shakespeare weist der durch Johann Velten Mai 1678 in Dresden zur Darstellung gelangte 1. und 2. Teil „von der bösen Katharina". Wahrscheinlich hat es schon vor 1658 eine gedruckte deutsche Übertragung der englischen Komödie gegeben. Der Zittauer Rektor Christian Keimann ließ nämlich März 1658, wie aus seiner leider nicht wieder aufgefundenen Ankündigung hervorgeht,[3] von seinen Schülern neben anderen Stücken auch „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Katharine" aufführen. Oktober 1678 ladet der Görlitzer Schulrektor Christian Funcke in einem von Bolte ans Licht gezogenen

---

[1] Herausgegeben von Brenner, Baierns Mundarten I, II.

[2] Siehe J. A. Worp in De nederlandsche Spectator. 1880. S. 144ff. Bolte, Shakesp. Jahrb. XXVI, 78ff.

[3] Gottsched citiert das Programm im nötigen Vorrat I, 210.

Programm[1] zu einer Vorstellung „Die Wunderbahre Heyrath Petruvio mit der bösen Katharinen“ ein. Näheres über den Charakter dieser Komödie teilt uns Funcke nicht mit, er giebt uns nur ein für unsere Zwecke außerordentlich wichtiges Personenregister, aus dem wir ersehen, daß diese Fassung ganz von Shakespeare abhängig war. Es treten dieselben Personen unter demselben Namen auf wie im englischen Original, nur Petruchio ist wie in dem Zittauer Programm zu Petruvio geworden, ein Druckfehler scheint demnach ausgeschlossen zu sein. Da die Vorlagen Funckes, der eine überaus rührige dichterische Thätigkeit entfaltete, sich zumeist überall nachweisen lassen, so ist anzunehmen, daß er auch hier eine gedruckte Verdeutschung des Shakespeareschen Lustspiels benutzt hat, die uns aber leider verloren gegangen ist. Nur eine deutsche Bearbeitung hat sich erhalten, nämlich die 1672 erschienene „Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen“, die durch Reinhold Köhlers musterhaften Neudruck allgemein zugänglich gemacht ist.[2]

In einem Nachwort berichtet der anonyme Verfasser, daß seine Komödie, wie „die Erfindung, alte Namen und Redensarten“ zeigten, italienischen Ursprunges und von ihm nur „nach dem es die geschwinden Einfälle ohne Kopfbrechen gegeben“ umgeändert sei. Ihm kann also, da er durch die italienischen Namen irre geführt, ein italienisches Lustspiel als Original annahm, nicht die Shakespearesche Komödie, sondern nur ihre deutsche Fassung — und auch diese nur im Bühnenmanuskript — als Vorlage gedient haben. Er giebt in seiner Bearbeitung den Personen deutsche Namen und verlegt den Schauplatz der Handlung nach Deutschland, im übrigen ist er so sehr von Shakespeare abhängig, daß „die Kunst über alle Künste“ sich zumeist als eine wortgetreue Übersetzung des englischen Lustspiels darstellt. Der englische Ausdruck wirkt so stark auf den deutschen ein, daß infolge der mangelhaften Übersetzungsfähigkeit des Bearbeiters sprachliche Ungeheuerlichkeiten nicht selten sind. Es finden sich Wendungen wie, ein Bewegling = a moveable, wir sind mit Schelmen und Dieben besetzt = we are beset with thieves, wir ritten einen faulen Berg hinab = we came down a foul hill. Über den Verfasser der „Kunst über alle Künste“ ist nichts näheres bekannt, sprachliche Eigentümlichkeiten gestatten den Schluß, daß er aus Hessen oder Rheinpfalz stammt. Seine dramatische Thätigkeit läßt sich ebenfalls nicht genauer verfolgen,

[1] Shakesp. Jahrb. XXVII, 124.

[2] Berlin 1864.

indessen hat ihn Köhler als Verfasser zweier Schauspiele nachgewiesen, deren Titel „Der pedantische Irrtum" und „alamodisch Technologisches Interim" lauten.[1] Christian Weise benutzte in seiner Komödie „Von der bösen Katharine", die Ludwig Fulda herausgegeben hat,[2] sowohl die „Kunst über alle Künste" als auch „Die wunderbare Heyrath Petruvio", aus dem ersten Drama entnahm er den Namen des Haupthelden und bildete ihn aus Hartmann zu Harmen um, aus dem letzten entlehnte er die Namen Baptista und Bianca.

The merchant of Venice. Zuerst aufgeführt wahrscheinlich um 1594, gedruckt 1600. Die Aufführungen Passau 1607 und Graz 1608 „von dem Juden" könnten auch auf Marlowes „rich Jew of Malta" zurückgehen. Landgraf Philipp von Butzbach sah in Halle 1611 am Hofe des Administrators von Magdeburg eine „Teutsche Komedia der Jud von Venedig, auß dem engeländischen" (vergl. Cohn, S. LXXXIX); Dresden, 13. Juli und 15. November 1626: Comoedia von Josepho Juden von Venedigk; Dresden 1674 von den hamburgischen Komödianten aufgeführt „Josepho der Jude von Venedigk". Weimarer Verzeichnis Nr. 15 „Der große Carneval in Venedig, die große Verbindnuß der Venediger und Cyprier wider den Dürken." Eine deutsche Bearbeitung des Kaufmanns von Venedig „Comödia genandt des Wohl Gesprochene Urtheil Eynes Weiblichen Studenten oder der Jud von Venedig" wird auf der Wiener Hofbibliothek handschriftlich aufbewahrt.[3] Das Stück erhielt die uns vorliegende Gestalt von dem Schauspieler Christoph Blümel in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts,[4] es zerfällt in 3 ursprünglich von einander vollständig unabhängige Teile.[5] Der erste Akt und ein Teil des zweiten lehnt sich eng an die dramatisierte Novelle Riches „Apolonius und Silla" an; in der Darstellung des Verhältnisses der Anciletta zu den beiden Freiern und der List des Prinzen, der in der Gestalt eines Arztes bei seiner Geliebten Eintritt erhält, werden traditionelle Lustspielmotive verwertet, und nur der dritte Teil, die Schuldverschreibung und Lösung des Rechtsstreites ist eine direkte Nachbildung von Shakespeares The merchant of Venice. Außerdem finden sich noch mehrere Entlehnungen

---

[1] Vergl. G. Ellinger, Herrigs Archiv 88, 267 und Bolte, Shakesp. Jahrb. XXII, 189.

[2] Kürschners deutsche National-Litteratur. Bd. 39, 103 ff.

[3] Wiederabdruck bei Meißner, S. 131.

[4] Bolte, Shakesp. Jahrb. XXII, 189.

[5] Creizenach, Schauspiele der englischen Komödianten, S. 59.

aus Marlowes Jew of Malta. Meißner hatte geglaubt, daß auf diese Umarbeitung des Kaufmanns von Venedig sich die von der Erzherzogin Magdalena erwähnte Aufführung eines Stückes „Von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig“ Graz 1608 beziehe, doch Creizenach hat a. a. O. die Identität dieses Stückes mit dem „Tugend- und Liebesstreit“ nachgewiesen.

King Henry IV., Teil I, aufgeführt um 1597, gedruckt 1598, Teil II, 1600. Die Aufführung dieses Dramas durch englische Komödianten wird aus einem Bericht geschlossen, den der Arzt Heroard über Darstellungen englischer Schauspieler in Fontainebleau, September 1604, in sein Tagebuch eintrug. Es heißt da:[1] „Le mardi, 28, le Dauphin (der spätere Ludwig XIII) se fait habiller en masque, et imite les comédiens Anglais qui étaient á la cour et qu'il avait vu jouer. Enfin, le dimanche 3 Octobre de la même année, l'enfant se fait encore habiller en comédien, et marchant à grands pas imite les comédiens anglais en disant: „Tiph, toph, milord“. Die Annahme Costes,[2] daß dem Dauphin hierbei die Worte Falstaffs (Heinrich IV., T. II, Akt II, Sc. 1) vorgeschwebt hätten „This is the right fencing grace my lord, tap for tap, and so part fair“, ist recht wahrscheinlich. Auf welches englische Drama Heroard sich beziehen kann, wenn er berichtet, wie auf der Bühne eine Enthauptung stattfand, vermag ich ebensowenig wie Creizenach anzugeben.

Titus Andronicus. Eine deutsche Bearbeitung dieses Mord- und Schauerdramas[3] giebt die Sammlung von 1620: „Eine sehr klägliche Tragödie von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin darinnen denckwürdige aktiones zu befinden“.[4] Die deutsche Fassung entfernt sich nicht unbeträchtlich von dem gangbaren Text,[5] wahrscheinlich geht sie auf eine ältere Redaktion oder auf die unbekannte Quelle Shakespeares zurück, doch ist es unmöglich, auf Grund des vorliegenden Materials eine bestimmte Entscheidung zu treffen. Ebensowenig lassen sich sichere Angaben über das Verhältnis der holländischen Tragödie „Aran und Titus“ von Jan Voß zu Shakespeares Drama machen. Aufführungen in Deutschland sind

---

[1] Intermédiaire vom 1. Juni 1864.

[2] Londoner Athenaeum 1865 I, S. 96.

[3] Vergl. M. A. Schroer: Über Titus Andronicus, Marburg 1891.

[4] Vergl. über diese Bearbeitung die ausführliche Einleitung von Creizenach, S. 3 ff.

[5] Diese Abweichungen im einzelnen anzugeben, wäre eine überflüssige Wiederholung Creizenachs.

des öfteren beglaubigt, doch geht aus den Berichten nicht genügend hervor, ob es sich um eine Bearbeitung des englischen oder holländischen Dramas handelt.

1666 Lüneburg „Von Tito Andronico, welches eine schöne Romanische Begebenheit mit schöner Außbildung". 1699 wurde eine Aufführung des Voßschen Dramas in Linz durch ein längeres auf der Breslauer Stadtbibliothek befindliches Programm angekündigt. In diesem Programm führt die Tochter des Titus wie bei Shakespeare den Namen Lavinia, während sie in der Fassung von 1620 Andronica, bei Voß Rocelyne heißt. Hieraus scheint hervorzugehen, daß noch eine andere Bearbeitung existierte, die der Shakespeareschen Tragödie näher stand, als die Version von 1620. 1719 brachten deutsche Puppenspieler in Kopenhagen das Stück „Von Tito Andronico und der hoffärtigen Kayserinn und dem Mohr Aran" zur Darstellung.[1] In einer Papierhandschrift des 17. Jahrhunderts, die eine Sammlung deutscher Dramen enthält, war als Nr. 11 „Titus und Aran" angegeben.[2] Das Weimarer Verzeichnis führt als Nr. 94 unser Drama unter dem Titel an: „Der mörderische gotthische mohr sampt dessen Fall und End."

Romeo and Juliet. Entstanden gegen 1591, gedruckt 1597. Aufgeführt Nördlingen 1604 „Von Romeo undth Julitha", Dresden 2. Juni, 29. September 1626, „Tragoedia von Romeo und Juliette". Ebenda 15. Oktober 1646 „Tragoedie von Romeo und Julia". Eine deutsche Bearbeitung wird in der Wiener Hofbibliothek handschriftlich aufbewahrt, abgedruckt bei Cohn, S. 309 ff. Diese Redaktion entstand, wie Sprache und lokale Anspielungen zeigen, in Österreich während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sie schließt sich nicht an das erste Quarto von 1597, sondern an den gangbaren Text an, vergl. den Bericht Benvolios an den Prinzen über den Streit zwischen Romeo und Tybalt (Cohn, S. 369, Shakespeare, Akt III, Scene 1) und die Worte des Grafen Paris (Cohn, S. 396, Shakespeare Akt V, Scene 3). An vielen Stellen ist das Original wörtlich übersetzt, oft in nicht ganz korrekter Weise. Die Bearbeitung beginnt mit einem feierlichen Friedensschluß zwischen den beiden Familien, bei Shakespeare Akt I, Scene 2 verbietet der Fürst nur alle weiteren Feindseligkeiten. Pickelhäring hat die Rolle des Peter übernommen.

Julius Caesar. ca. 1600, gedruckt 1623. In Dresden 8. Juni

[1] Overskou, den danske skueplads I, 139. Rahbek, Holbergs udvalgte Skrifter VI, 532.

[2] Wagner im Serapeum 1866, S. 319.

1626, „Tragoedia von Julio Cesare", in Torgau 1627 „Tragikomödie von Julio Caesare", in Dresden 1631 „Julius Caesar", in Prag 1651 „von Julio Caesare, dem ersten erwählten römischen Kaiser"; in Güstrow ca. 1660 „Die Tragoedia von Cajo julio Caesare", in Lüneburg 1660 „vom Römischen Kayser Julio Caesare, wie er auf dem Rathhause zu Rom erstochen wirt". Im Weimarer Verzeichnis Nr. 61 „Der I. römische keiser Julius Cesar, wie derselbe von seinen besten freunden Cassio und Brutto mit 23 tödtlichen wunden hingerichtet wird".

Hamlet, prince of Denmark. Der älteste Druck der deutschen Hamletbearbeitung,[1] die den Titel führt „der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" wurde im Jahre 1778 durch Reichard, den Herausgeber des gothaischen Theaterkalenders, besorgt. Das Manuskript, das Reichard von dem bekannten Schauspieler Ekhof erhielt, ist leider verloren gegangen, es stammte wahrscheinlich aus dem Besitze der Spiegelberg-Dennerschen Truppe und wurde vermutlich 1710, als diese Truppe sich von der Veltens abzweigte, für die Bibliothek dieser neu gegründeten Gesellschaft angefertigt.

Die Frage, in welcher Gestalt Shakespeares Meisterwerk der deutschen Bearbeitung als Vorlage gedient habe, bietet deshalb so große Schwierigkeiten, da sie naturgemäß mit den vielumstrittenen Fragen nach der Entwickelungsgeschichte des Shakespeareschen Hamlet eng verknüpft ist. Man unterscheidet bekanntlich zwei Hamlet-Ausgaben, Quarto A (1603) und Quarto B (1604), die letztere Ausgabe enthält im allgemeinen den gangbaren Text; A giebt so viele Verstümmlungen, ist so bis zur Unkenntlichkeit entstellt, daß man geneigt war, A als eine von geldgierigen Buchhändlern veranstaltete Raubausgabe anzusehen. Doch ist es aus verschiedenen Gründen nicht angängig, alle Abweichungen des Quartos A von B auf Rechnung einer solchen widerrechtlichen Redaktion zu setzen. Ein anderer Erklärungsversuch ging von dem Urhamlet (Z) aus. Man beanspruchte für dies Drama die Verfasserschaft Shakespeares und behauptete, daß A auf einem korrumpierten Text von Z beruhe. Doch diese Annahme, die schon früher viele Gegner gefunden hatte, ist vollständig hinfällig geworden, seitdem Sarrazin Thomas Kyd als den Dichter des Urhamlet nachgewiesen

[1] Vergl. Creizenach in den Berichten der philologisch-historischen Klasse der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1887, S. 1—43, und die Einleitung zu der Ausgabe des deutschen Hamlet. Schauspiele der engl. Komöd., S. 127—145.

hat.[1] D, die deutsche Hamletbearbeitung, kann, wie Creizenach gezeigt hat, unmöglich auf Z zurückgehen. Mit A weist D viele charakteristische Übereinstimmungen auf, so findet sich in beiden Redaktionen der Name Corambus, resp. Corambis, statt Polonius. Andererseits folgt D an vielen, bemerkenswerten Stellen, die man unmöglich als spätere Einschiebsel erklären kann, der Ausgabe B. Creizenach nimmt daher mit Recht eine zwischen A und B stehende, verloren gegangene Fassung Y, die alle charakteristischen Eigenschaften von A und B enthielt, als Quelle von D an. Tanger freilich bleibt gegen Creizenach — meiner Meinung nach mit Unrecht — bei der alten Ansicht stehen, daß D von A abstamme und nur durch einige Zusätze von B ergänzt sei.[2]

Der Frage nach dem Alter der deutschen Hamlet-Redaktion ist zuerst Litzmann näher getreten.[3] Aus dem Umstande, daß in der Schauspielerscene als Wortführer einer Truppe hochdeutscher Komödianten der Prinzipal Carl genannt wird, ein Mann, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts thatsächlich nachweisbar ist, und aus der Erwähnung von Schauspielerinnen, die erst seit der Mitte der fünfziger Jahre in Deutschland auftreten, schloß Litzmann, daß die Entstehungszeit der deutschen Hamletbearbeitung in die Jahre von 1670 bis 1690 fallen müsse. Die archivalischen Forschungen der neuesten Zeit haben die Vermutung Litzmanns, daß der genannte Carl mit Carl Andreas Paulsen (Paul oder Pauli) identisch sei, vollständig bestätigt.[4]

Nachrichten über Hamlet-Aufführungen in Deutschland finden sich recht spärlich. Die Mitteilung Mentzels über eine Hamletvorstellung um 1628 oder 1630 in Frankfurt, sowie über einen bis vor kurzem vorhanden gewesenen Theaterzettel der Veltenschen Truppe, der den Hamlet unter demselben Titel wie unser Drama „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" ankündigte, ist nicht sicher beglaubigt.[5] Creizenach konnte nur eine einzige Hamletvorstellung, nämlich die bekannte Dresdener vom 24. Juni 1626, verzeichnen.

[1] Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis, Berlin 1892. Die Ausführungen Sarrazins über die Abhängigkeit Shakespeares von dem ihm überlieferten Stoffe scheinen mir freilich ein wenig zu weit zu gehen. Vergl. die Rezension Schicks in Herrigs Archiv, XC, S. 176 ff.

[2] Shakesp. Jahrb. XXIII, 244.

[3] Zeitschr. f. vergl. Littgesch. I, 6 ff.

[4] Über diesen Schauspieler vergleiche die Zusammenstellung bei Bolte, Danziger Theater, S. 100.

[5] Mentzel, S. 65 und 120.

Nach ihm ist es Litzmann gelungen,[1] in Rists „alleredelsten Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther“ einen Hinweis auf eine Hamletaufführung zu entdecken, der bis dahin der Aufmerksamkeit aller Shakespeare Forscher entgangen war, da diese Stelle ihrem Wortlaute nach nicht über Hamlet handelt, sondern über ein Drama „Von einem König, der seinen Sohn, den Printzen mit des Königs von Schottland Tochter wollte verheurathen“. Rist hat sich hier in der Titelangabe geirrt, was um so verständlicher ist, als er aus vierzigjähriger Erinnerung schöpft. Er erzählt in diesem Berichte, wie ein „großer und hertzhaffter Potentat“ vor einer volkreichen Stadt sein Lager aufgeschlagen hatte, und wie die Offiziere seines Heeres und die Bürger des Orts gelegentlich der Aufführungen fremder Schauspieler in dem Theater des öfteren zusammentrafen. Bei der Vorstellung des oben erwähnten Stückes ergriffen nun die Komödianten die Gelegenheit, erst den König, dann die Bürger, schließlich sich selbst zu verspotten. Während des Spiels geschah es nämlich, „daß wie der Printz oder Bräutigam mit etlichen seiner Edelleuten, auff der Schaubühne, von seinem herrlichen, bevorstehenden Beylager sich unterredete, etliche mahl gar stark ward geschossen und dabey auf Paucken gespielet und mit Trompeten geblahsen“. Auf die Frage des Prinzen nach der Ursache dieses Freudenlärms antwortet der Stallmeister: „mich wundert, daß ihre Durchleuchtigkeit noch darnach fragen mügen, es ist ebenderselbe, der alle Tage auff solche Ahrt turniret, lustig herümmer säuft, bey den Damen sitzet, bey welchen angenehmen Uebungen dann frisch muß geschossen, gepaucket und geblasen werden, dieses Handwerk treibt man ja täglich, Wunder, wie man es noch kann außhalten. Der Printz sah den Stallmeister über die halbe [Achsel] an und sagte: Oho, ich verstehe euch wol, ihr meinet unsern Herrn Vatter den König.“ Die Zuschauer empfanden in diesen Worten eine gegen die vor den Thoren der Stadt lagernde Majestät gerichtete Anzüglichkeit, und während die Offiziere nur mühsam ihren Unwillen über derartige persönliche Anzapfungen bezwingen konnten, spendeten die Bürger, die dem fremden Könige von vornherein nicht sonderlich wohl gesinnt waren, vergnügt Beifall. Doch bald traf die Schadenfrohen selbst der lose Witz der Schauspieler, „denn bald hernach wie der König mit dem Prinzen und seinen fürnehmsten Räthen auff der Schaubühne sich befunden, ward gefraget, woher man doch den Sammet, Seiden, güldene Stücke, gül-

[1] Deutsche Rundschau 1892, S. 427 ff.

dene und silberne Spitzen, Tuch, Hüte, seidene Strümpfe, und was sonst mehr auff das Beylager von nöthen, nicht nur für den König und den Printzen, Sondern auch Lieberey Kleider davon machen zu lassen, solte verschreiben?" Darauf schlug man Venedig, Genua, Amsterdam, Leipzig, Frankfurt und andere Plätze vor, bis endlich jemand den Rat gab, anstatt so weit entlegene Orte aufzusuchen in dieser Stadt, vor der man gerade lagere, die nötigen Einkäufe zu machen. Doch dieser Vorschlag setzte den König in den größten Zorn: „Sollten wir dieser Stadt unser Geld gönnen? wisset ihr denn nicht, daß die Inwohner die aller grössreste Betrieger und die Kauffleute dieser Stat die gottloseste Schinder sind, welche in ganz Europa gefunden werden?" Jetzt war an den Bürgern die Reihe, verlegene Gesichter zu machen, die Offiziere aber gaben ihrer Freude über den Denkzettel, den die „Pfeffersäcke" erhalten hatten, unverhohlen Ausdruck. Als nun die Komödianten „es auf beiden Seiten also verkerbet hatten", richteten sie ihren sarkastischen Spott gegen sich selbst. Ein Edelmann erschien und meldete dem König, daß eine Kompagnie fahrender Schauspieler unterthänigst bitte, bei der bevorstehenden Hochzeitsfeier mit ihren Komödien und Tragödien aufwarten zu dürfen. „Was, sagte der König, Komödianten? wo führt der Henker diese leichtfertigen Buben her? hinweg mit dem Geschmeiß! an Komödianten ist ja kein redliches Hahr, die rechte Gotteslästerer, die Lügener, die Geldauffsauger, die Landläuffer sind nicht wehrt, daß sie der Erdboden sol tragen, lasset sie nur herkommen, sie sollen mir bald eine Komödie im Zuchthause vom Herrn Raspinus spielen oder ein Ballet für den Dreckkarren tantzen, die Gottesschändigten Buben!"

Die erste Scene, in welcher der Prinz sich nach der lauten Lustbarkeit erkundigt, knüpft an die Scene zwischen Hamlet und Horatio an (I, 4):

(Trompetengestoß und Geschütz abgefeuert hinter der Scene):
Horatio: „Was stellt das vor mein Prinz?"
Hamlet: „Der König wacht die Nacht durch, zecht voll auf,
Hält Schmaus und taumelt den geräusch'gen Walzer
Und wie er Züge Rheinweins niedergießt
Verkünden schmetternd Pauken und Trompeten
Den ausgebrachten Trunk."

Diese Stelle gewinnt insofern besonderes Interesse, da sie zeigt, daß die Komödianten bei dieser Aufführung mehr dem englischen Hamlettext als der deutschen Bearbeitung folgten. In der letzten heißt es nur:

(Es wird wieder Gesundheit geblasen.)

Hamlet: „Holla! Was ist dieses?"

Horatio: „Mich dünkt als wenn sie zu Hofe noch lustig Gesundheit trinken."

Hamlet: „Recht Horatio. Mein Herr Vater und Vetter wird sich mit seinen Adherenten noch wacker lustig machen."

Die zweite Scene hingegen, die Beratung des Prinzen und seiner Räte, „woher man den Sammet, Seiden, güldene Stücke" u. s. w. nehmen solle, weist ein entsprechendes Analogon nicht in dem Originaltext, sondern in dem „bestraften Brudermord" auf.

König: „Obschon unseres Herrn Bruders Tod noch im frischen Gedächtnis bei Jedermann ist und uns gebietet, alle Solemnitäten einzustellen, werden wir doch anjetzo genöthigt, unsere schwarzen Trauerkleider in Carmosin, Purpur und Scharlach zu verändern, weil nunmehr meines seligen Herrn Bruders hinterbliebene Wittwe unsere liebste Gemahlin geworden."

Auch für die eigentliche Schauspielerscene bietet Shakespeare, der bekanntlich die Komödianten ohne Motivierung auftreten läßt, keinen Anhalt, hingegen ist ihr Zusammenhang mit der deutschen Fassung klar ersichtlich. Wenn bei Rist dem Könige gemeldet wird:

„daß eine Compagnie Engelländischer Komoedianten wären kommen, welche nachdem sie verstanden hätten, daß ein hoch ansehnliches Beylager solte gehalten werden, unterthanigst bäten, ob ihnen nicht mochte erlaubet seyn etliche schöne Comoedien und Tragoedien auff demselben zu spielen,"

so entspricht das vollkommen der Art und Weise, wie im bestraften Brudermord der Prinzipal Karl sich einführt, Creizenach, Schauspiele, S. 162:

„Ihro Hoheiten wollen uns in Gnaden verzeihen, wir sind fremde hochteutsche Comödianten, und hätten gewünscht, das Glück zu haben, auf Ihro Majestät des Königs Beylager zu agiren, allein das Glück hat uns den Rücken, der contraire Wind aber das Gesichte zugekehret, ersuchen also an Ihro Hoheiten, ob wir nicht noch eine Historie vorstellen könnten, damit wir unsere weite Reise nicht gar umsonst möchten gethan haben."

Rists Bericht liefert für die Geschichte des deutschen Dramas höchst wertvolle Resultate. Nicht nur indem er uns zeigt, daß die deutsche Hamletbearbeitung schon unter den Händen der Engländer viele charakteristische Züge der späteren Redaktion angenommen hat, sondern hauptsächlich, indem er uns einen unwiderlegbaren Beweis dafür erbringt, daß die entsetzliche Entstellung englischer Dramen überhaupt keineswegs immer auf Rechnung der deutschen Bearbeiter zu setzen ist, daß vielmehr oft die Engländer die Meisterwerke ihrer größten Dichter in rücksichtslosester Weise für die augenblickliche Aufführung zurechtschnitten, willkürliche Zusätze und Anspielungen auf besonders interessierende Personen

und Ereignisse einschoben, um dem niedrigen Geschmack des Pöbels ein Zugeständnis zu machen.

Aus dem Zusammenhang der historischen Ereignisse folgert Litzmann, daß die von Rist geschilderte Vorstellung 1625 in Hamburg stattfand, und dieses Jahr konnte man bis jetzt als das der ersten Hamletaufführung in Deutschland betrachten. Neuerdings hat nun Hönig in seiner Rezension[1] über Boltes Danziger Theatergeschichte eine noch frühere Hamletvorstellung wahrscheinlich zu machen gesucht. Im Jahre 1616 nämlich richtete Green an den Danziger Rat ein Gesuch um Spielerlaubnis, das er mit folgenden Worten einleitet:[2]

„Nun ist gewis, daß der Lauf der Welt nicht künstlicher kann abgebildet werden als in Comödien und Tragödien, die gleich wie im Spiegel aller Menschen Leben und wesen guttes und böses repräsentiren und fürstellen, darin ein ieder sich selbst magk sehen und erkennen."

Diese Stelle erinnert an entsprechende Wendungen in der 7. Scene des II. Aktes der deutschen Hamletbearbeitung, es heißt da in Bezug auf die Schauspiele (Creizenach S. 164):

„Man kann in einem Spiegel seine Flecken sehen",

und in der 9. Scene desselben Aktes sagt Hamlet (Creizenach S. 167):

„Ihr Theatrum ist wie eine kleine Welt, darinnen sie fast alles, was in der großen Welt geschieht, repräsentiren. Sie erneuern die alten vergessenen Geschichten und stellen uns gute und böse Exempel vor."

Eine noch größere Ähnlichkeit mit der Greenschen Supplik weist die rechtmäßige Hamletausgabe vom Jahre 1604 auf, in der von den Schauspielern gesagt wird (III, 2):

„Whose end, both at the first and now, was and is, to hold as 't were the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure."

Die Übereinstimmung der angeführten Stellen ist allerdings auffallend, doch da sie sich nur auf eine allgemeine Sentenz bezieht, auf einen von Shakespeare vielleicht unabhängigen Wahlspruch des gesamten Schauspielerstandes, so scheint es mir nicht angebracht zu sein, aus ihr allein weitere Schlüsse zu ziehen.

King Lear, ca. 1604, gedruckt 1608. Aufgeführt in Dresden 26. September 1626 „Tragoedia von Lear, König in Engelandt"; ebenda 1660 die „Tragicomoedie vom König Lear und seinen 2 Töchtern", in Lüneburg 1666 „von dem Könnich Liar auß Engelandt, ist eine materien worin die ungehorsamkeit der Kinder gegen Ihre Elder

[1] Anzeiger für deutsches Altertum, XXIV, 377.
[2] Bolte, Danziger Theater, S. 48.

wirt gestraffet, die Gehorsamkeit aber belohnet"; in Dresden 22. Juli 1676 am Namenstage der Kurfürstin während der Tafel „König Lear aus Engellandt"; im Weimarer Verzeichnis Nr. 14, „der von seinen ungeratenen 2 töchtern bedrübte König Liart von Engelant". 1665 wurde der Schuhmacher Salomon Ydler, der in Augsburg neben anderen „Komedien" auch die „Vom König Lier auß Engellant" aufführen wollte, mit seinem diesbezüglichen Gesuche unter Berufung auf den Satz ne sutor ultra crepidam abgewiesen.

Über eine Aufführung in Breslau 1692 berichtet ein Programm der dortigen Stadtbibliothek (Creizenach, Anhang Nr. V, S. 347). Im allgemeinen ist der Gang der Handlung beibehalten, die Rolle des Narren ist ausgefallen, Lear und Cordelia bleiben siegreich, doch stellt die Änderung kein Zurückgreifen auf die vorshakespearesche Tradition dar, sondern ist ebenso wie der Selbstmord Regans und die Bestrafung Edmunds eine dem Geschmack des Publikums Rechnung tragende, willkürliche Hinzudichtung der englischen Komödianten.

Othello, the moor of Venice, ca. 1605, gedruckt 1622, aufgeführt in Dresden im Carneval 1661 „Tragicomoedia vom Mohren zu Venedig".

The winters tale, gedruckt 1623. Ein auf der Wiener Hofbibliothek handschriftlich erhaltenes Drama, dessen Hauptpersonen der König Frondalpheo und sein Sohn Mirandon sind,[1] hat mit The winters tale eine nur sehr entfernte Ähnlichkeit, ebenso ist auch die hamburgische Oper „Die glücklich wieder erlangte Hermione" (1695) von Shakespeare unabhängig. Hingegen weist die Schlußscene eines holländischen Schauspiels, dessen Verfasser Hendrik de Graeff ist, und das den Titel führt: „Alcinea of stantfastige kuysheydt. Treuer blyeyned Spel". T Amsterdam 1671,[2] eine auffallende Übereinstimmung mit derjenigen des Wintermärchens auf. Ob dieses Drama Shakespeares Wintermärchen benutzt hat, oder auf dessen Quelle zurückgeht, läßt sich nicht entscheiden.

Pseudoshakespearesche Dramen.[3]

The two noble kinsmen, entstanden 1612/13. Licensiert am 3. April 1634, gedruckt 1634. Dies Drama, das nach allgemeiner

[1] Nach Wesselofsky, Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater, Prag 1876, S. 54 wurde dies Drama auch in Moskau aufgeführt.

[2] Bolte, Shakesp. Jahrb. XXVI, 87.

[3] Hazlitt, „the supplementary works of Shakespeare", London 1865. Moltke, Doubtful Plays of W. Shakespeare. Leipzig 1869. R. Sachs, Die Shakespeare zugeschriebenen zweifelhaften Stücke. Shakesp. Jahrb. XXVII, 135.

Annahme Shakespeare nicht zugeschrieben werden kann, handelt von den Schicksalen der zwei Freunde Palaemon und Arcide. In Dresden wurde Januar 1650 die Tragikomödie vom Ritter Arsidos gegeben, diese Aufführung kann auf die two noble kinsmen sich beziehen, vielleicht auch auf ein älteres Stück Palamon and Arsett (1594).

The London Prodigal, gedruckt 1605, in Nördlingen 1604 „von einem vngehorsamen Khauffmanns Sohn", im Weimarer Verzeichnis Nr. 100 „der ungerathene Sohn sammt dessen End und Fall". Im Gegensatz zu dem letztgenannten Stück, das einen tragischen Ausgang gehabt zu haben scheint, wendet sich im London Prodigal noch alles zum guten.

A Yorkshire tragedy, aufgeführt am Globetheater und gedruckt 1608; 1651 in Ulm „der unbarmherzige Vater" (?) [Th. Schön, Diöcesenarchiv von Schwaben 1899, S. 17], in Güstrow ca. 1660: „Von dem unbarmherzigen Vater".

Mucedorus.[1] Philipp Sidney erzählt in dem ersten Buche seines 1590 veröffentlichten Schäferromans Arkadia die Geschichte des thessalischen Prinzen Museduros, der an der Küste Arkadiens Schiffbruch erleidet, sich in die schöne Königstochter Pamela verliebt, ihr als Schäfer naht, sie aus großen Gefahren errettet und dann nach manchen Fährnissen glücklich mit ihr vereint wird. Diese Episode aus dem beliebten Romane gelangte bald in London auf die Bühne; doch besitzen wir dieses Drama Muceduros, dessen Verfasser unbekannt ist, nicht in der ursprünglichen Gestalt, sondern erst in der Erweiterung vom Jahre 1598. Die Komödie weicht erheblich von dem Romane Sidneys ab, sie führt neue Personen, neue Motive und Verwicklungen ein, der Schauplatz der Handlung wird nach Spanien verlegt, der thessalische Prinz Mucedorus in einen Königssohn von Valentia, seine Geliebte Amadine in die Tochter des Königs von Arragonien umgewandelt.

Im Jahre 1609 unterzog man das Drama einer abermaligen Umarbeitung, und in dieser Gestalt wurde das Stück, das sich durch die packende, wechselreiche Haupthandlung und durch die Ausbildung des possenhaften Elements viele Freunde erwarb und sich bald auf der Bühne einbürgerte, bis 1668 häufig wieder abgedruckt; es sind

[1] Die neueste und beste Ausgabe von K. Warnke und L. Proschholdt, Halle 1878. Vortreffliche deutsche Übersetzung nach Ludwig Tiecks nachgelassenen Papieren herausgegeben und mit einer ausführlichen Einleitung versehen von J. Bolte, Berlin 1893.

nicht weniger als 16 Ausgaben dieses Werkes bekannt. Man hat lange Zeit das Drama für ein Werk Shakespeares gehalten, besonders der Autorität Tiecks folgend, der an eine Verfasserschaft Shakespeares aus dem Grunde glaubte, weil der Sammelband, in dem diese Komödie sich befand, auf dem Rückenschilde die Worte Shakespeare Vol. I trägt. Diese Annahme aber ist jetzt allgemein aufgegeben.

Natürlich ließen sich die englischen Schauspieler ein so beliebtes Stück wie den Mucedorus nicht entgehen. Das niederländische Schäferspiel Granida, das 1605 von Pieter Hooft verfaßt wurde, verrät deutlich den Einfluß des englischen Dramas. Freilich weist das holländische Schäferspiel gegen die englische Komödie manche Abweichungen auf, deren erheblichste darin besteht, daß der Held kein verkappter, sondern ein wirklicher Schäfer ist; doch diese und manche andere Verschiedenheit, so die Streichung aller derbhumoristischen Stellen, läßt sich ohne Schwierigkeit aus der Tendenz des Dichters erklären, der den Reiz eines wirklichen Hirtenlebens im Gegensatz zu der überfeinerten Kulturwelt hervorheben will. Interessant ist die Thatsache, daß die holländische Bearbeitung ihrerseits wieder auf die englische dramatische Produktion zurückwirkte; die in Kirkmanns dramatischer Anthologie gedruckte Scene „Diphilo und Granida“ stellt eine Entlehnung aus dem ersten Akte von Hoofts Schäferspiele dar.[1] Auch in Deutschland wurde der Mucedorus bekannt. Die am 9. Juli 1626 von Green am Dresdener Hofe gespielte „Tragicomödie von einem Königk aus Arragona“ braucht mit dem Mucedorus nicht identisch zu sein, sondern könnte, wie Creizenach bemerkt, auch dem Greenschen Schauspiel Alphonsus, King of Arragon entsprechen. Doch die 1630 und 1631 in Dresden aufgeführten Dramen (Fürstenau I, 101) „Vom Prinz Celadon von Valentia“, „vom Königreich Valentia“ und „von der Constantia, Königs in Arragonien Tochter“ gehen sicherlich auf den Mucedorus zurück. Eine Einwirkung des Mucedorus zeigt die 1630 im „Liebeskampff“ gedruckte „Comödia und Prob getrewer Liebe“. Ein Zauberer, als wilder Mann verkleidet, raubt eine schöne Prinzessin, ihr Liebhaber folgt dem Verführer in der Gestalt eines alten Mannes, gerät in die Gewalt seines Feindes, überwindet ihn später und befreit die Geliebte. Im englischen Drama entführt der Waldmensch Bremo die Königstochter, Mucedorus begiebt sich in

[1] Vergl. Boltes Abdruck in Tijdschrift voor nederlandsche Taal en Letterkunde X 286—289.

Gestalt eines Eremiten in die Dienste des Riesen, tötet ihn und errettet die Geliebte. Ein Clownscherz aus dem englischen Drama kehrt wörtlich in dem 1677 gedruckten Freudenspiel „Tugend- und Liebesstreit" wieder (Bolte, Anmerk. zu Akt II, Scene 2). Freilich läßt sich diese Übereinstimmung auch auf die Weise erklären, daß schon das verloren gegangene englische Original des deutschen Schauspiels diesen Scherz dem Mucedorus entlehnt hatte.

George Chapman.

The conspiracy and tragedy of Charles, duke of Byron. Lüneburg 1666 „von Piron aus Frankreich". Nach Fürstenau I, 249 ist in Dresden Februar 1677 „Der Krieg zwischen dem Könige in Hispanien und dem Vicekönig von Portugall Marschall Duc de Biron" aufgeführt worden. Doch sind hier, wie Creizenach richtig bemerkt, die Titel von zwei verschiedenen Stücken in einen zusammen gezogen. „Der Krieg zwischen dem Könige in Hispanien und dem Vicekönig von Portugall" ist offenbar mit der oben erwähnten „Comoedia vom König in Spanien und dem Vice Roy in Portugall" identisch. Ein Herzog von Biron war niemals Vicekönig von Portugal. Das Drama von Christian Weise „Der Fall des frantzösischen Marschalls von Biron" (gedruckt im freimüthigen und höflichen Redner 1693) ist von Chapman unabhängig. Gottsched (Nöthiger Vorrath II, S. 249) führt ein wahrscheinlich denselben Stoff behandelndes Stück an: „Bironius, Tragoedia politica, Andreae Sevelenbergii . . . . Lignici 1653.

Thomas Dekker.

Old Fortunatus,[1] Dekker hat bei der Dramatisierung dieses dem deutschen Volksbuche von 1509 entnommenen Stoffes in England schon einen Vorgänger gehabt. Februar 1596 wurde ein Stück, „First part of Fortunatus" betitelt, mit großem Erfolge auf Henslowes Theater gespielt, doch bald begann das Drama, das anfangs volle Häuser gemacht hatte, seine Anziehungskraft zu verlieren und

---

[1] The dramatic Works of Thomas Dekker, London 1873. Vol I. — Vergl. Tittmann, Schauspiele der englischen Komödianten XXVI. — Zachers Aufsatz in Ersch und Grubers Encyclopaedie. — Herford, Studies in the literary relations of England and Germany in the sixteenth century, S. 203 f. — Harms, Die deutschen Fortunatusdramen in Litzmanns Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. V. Bela Lázár, Über das Fortunatusmärchen. Leipzig 1892.

verschwand bald aus dem Repertoire. Drei Jahre später wurde ein Wiederbelebungsversuch veranstaltet, indem Thomas Dekker, der Leiter der Bühne, den Auftrag erhielt, das Schicksal der Söhne des Fortunatus dramatisch zu behandeln und mit dem First part of Fortunatus zu verbinden. Kaum war Ende November das Werk, The whole history of Fortunatus“ beendet, da wurde das Stück für Weihnachten 1599 zur Aufführung bei Hofe befohlen. Natürlich mußten jetzt Änderungen vorgenommen werden — Dekker erhielt bedeutende Summen „for the advenge of the boocke of the whole history of Fortunatus“ —, um das Stück nach dem Geschmack des Hofes zurechtzustutzen, d. h. die Königin mit Schmeicheleien zu überschütten. In dieser veränderten Gestalt erschien das Drama 1600 im Druck und wurde wahrscheinlich in dieser Fassung den Aufführungen der englischen Komödianten in Graz 1608 „von des Fortunatus peitl und Wünschhietel“ und Dresden Juli 1626 „Tragödie von Fortunato“ zu Grunde gelegt. Eine deutsche Bearbeitung erschien als „Comödie von Fortunato und seinem Säckel und Wunschhütlein“ in der Sammlung von 1620 und 1670 in der Schaubühne englischer und französischer Komödianten. Sie entnimmt den Stoff der ihr zunächst liegenden Quelle, dem deutschen Volksbuche, das aufs ergiebigste benutzt und an mehreren Stellen wörtlich ausgeschrieben wird. Den Plan des dramatischen Aufbaues und hin und wieder Einzelheiten in der Ausführung entlehnt sie der Dekkerschen Komödie. Dekker behandelt die Schicksale der Söhne des Fortunatus, die Geschichte des Fortunatus selbst ist möglichst zusammengezogen und bildet die Vorfabel des Stückes; ebenso bringt auch das deutsche Drama die Vorgeschichte in aller Kürze, oft noch knapper als Dekker. Viele einzelne Züge sind dem englischen Originale entnommen, so die Spielerei mit dem Echo, das Erscheinen der Geister, ihre Klagen, ihre Warnung und ihr Fluch, ferner die Scenen, in denen Tugend und Laster die Bäume mit den verhängnisvollen Früchten pflanzen. Auch der Schluß lehnt sich eng an Dekker an; zwei Grafen ermorden den Andalosia, teils um sich seiner Schätze zu bemächtigen, teils aus Rachegier über den ihnen von jenem angezauberten Hörnerschmuck. Dem deutschen Bearbeiter unterlaufen dabei allerlei Fehler und Unachtsamkeiten, die für seine Oberflächlichkeit und mangelnde dramatische Technik charakteristisch sind. Andalosia wird in seinem Palaste zu Cypern erdrosselt, plötzlich erscheint der König von England, um die Mörder der blutigen Strafe zu überantworten. Der deutsche Redaktor hat nicht bemerkt, daß die eine Scene in Cypern,

die andere in England spielt; bei Dekker hingegen ist die Einheit der Handlung trefflich gewahrt. Auffälligerweise wird im deutschen Drama dem Narren keine Rolle zuerteilt; die komische Zwischenhandlung ist ganz aus dem Zusammenhange losgelöst, doch läßt der Diener des Andalosia noch hin und wieder seine ursprüngliche Clownnatur durchblicken.

Auf der Kasseler Bibliothek befindet sich ein Fortunatusdrama, von dem Harms eine ausführliche Analyse bringt. Es ist vollständig von dem Schauspiele des Hans Sachs abhängig, und die von Harms angeführten Einzelheiten reichen nicht aus, um eine nähere Beziehung zwischen diesem und Dekkers Drama glaubhaft zu machen. Eine von Engel veröffentlichte Puppenkomödie[1] steht in engster Verbindung zu dem 1620 gedruckten Drama; sie stimmt nicht nur in dem Gange der Handlung, sondern auch in allen Einzelheiten mit demselben überein.

If this be not good, the devil is in it. Mehrere Stellen aus diesem Stücke kehren in dem deutschen Faustspiel wieder, im besonderen wurde das Vorspiel im Höllenreich ausgiebig verwertet.[2] Das Dekkersche Drama muß demnach, obschon direkte Berichte über Aufführungen desselben fehlen, von englischen Komödianten auf die deutsche Bühne verpflanzt worden sein.

Thomas Heywood.

King Edward IV. (First and second part) gedruckt 1600, aufgeführt in Graz den 19. November 1607 „von ein khinig auß engelandt, der ist in eins goltschmitt weib verliebt gewest, und hat sie entfiert, es ist nit viel besonders west"; vergl. Meißner S. 74. Über frühere Dramatisierung dieses Stoffes siehe Collier, History of englisch dramatic poetry, London 1831, Vol. III, S. 91.

The rape of Lucrece, in fünfter Auflage gedruckt 1638; Aufführungen: August 1619 in Danzig, Lüneburg 1666 „von der beständigen Lugretia".

William Houghton und John Day.

Friar Rush and the proud woman of Antwerp. Dieses Drama hat sich nicht erhalten, wir wissen von ihm nur durch die Zahlungen, die Henslowe an die Verfasser und an Chettle, den Überarbeiter des Stückes, leistete. Nach Creizenachs Vermutung (XLVI) bezieht sich

---

[1] Deutsche Puppenkomödien, Heft VII, 1878.

[2] Creizenach, Der älteste Faustprolog, Krakau 1887.

auf dieses Drama die 1608 zu Graz aufgeführte Komödie „von einer frommen Frauen zu Antorf ist gewiß gar fein und züchtig gewest“. Das deutsche Volksbuch von Bruder Rausch fand ziemlich früh in England Eingang, 1569 wurde der Druck eines Freer Russhe freigegeben.[1] Eine stolze Frau von Antwerpen tritt freilich niemals in dem Volksbuch auf; ihre Einführung und Verbindung mit der Person des Mönches ist demnach eine Erfindung der beiden englischen Dramatiker. Für den Fall, daß die Grazer Aufführung sich auf die englische Komödie bezieht, weist Creizenach die Annahme Herfords,[2] daß das Drama die galanten Abenteuer eines Klerikers behandele, zurück, denn an dem streng katholischen Hofe zu Graz wäre eine derartige Verspottung eines Priesters nicht geduldet worden.

John Marston.

Parasitaster or the Fawn,[3] gedruckt 1606 und in demselben Jahre auch aufgeführt. Eine aus dem Nachlasse Georg Schröders stammende, auf der Danziger Stadtbibliothek sich befindende deutsche Bearbeitung dieses Dramas hat Bolte[4] unter dem Titel „Tiberius von Ferrara und Annabella von Mömpelgart“ herausgegeben. Die deutsche Redaktion weicht ganz bedeutend von dem englischen Originale ab; der Herzog Gonzarlo von Urbino ist zu einem Markgrafen von Montferrat umgewandelt, und dieser Name ist dann weiter in Mömpelgart umgeändert. Der Name der Prinzessin lautet nicht mehr Dulcimel, sondern Annabella. Der Herzog von Ferrara tritt als Bartholomäus auf; der Bruder des Herzogs, Renaldo, ist ganz geschwunden und wird durch zwei Räte Aminthor und Theobaldus ersetzt. Am wichtigsten ist die vollständige Umwandlung des Liebesverhältnisses; nicht die Prinzessin wirbt um Tiberio, sondern dieser entbrennt zu ihr in Leidenschaft. Auch die weitere Entwicklung ist vollständig von der bei Marston gegebenen verschieden. Tiberio und Annabella verlassen den Hof, um sich heimlich von einem Eremiten im Walde trauen zu lassen; der Herzog, der nicht wie bei Marston die Liebe seines Sohnes gut heißt, setzt ihnen nach; zweimal entführt er die Annabella, doch diese

[1] Vergl. Heinrich Anz, Die Dichtung von Bruder Rausch, Euphorion Bd. IV, S. 756 ff.

[2] Herford, a. a. O., S. 308.

[3] The works of John Marston, edited by A. Buller. London 1887.

[4] Danziger Theater, S. 177.

weiß, einmal als Page verkleidet, dann gelegentlich eines Maskenfestes, ihm zu entgehen und mit Tiberio zu fliehen. Schließlich wird dem das Paar wieder verfolgenden Vater gemeldet, daß die beiden Liebenden ertrunken sind, ihre Leichen werden ihm vorgeführt, mit lauter Klage verwünscht er seine Hartherzigkeit; da erheben sich plötzlich die Totgeglaubten, fallen dem Herzog zu Füßen und erhalten seine Verzeihung und seine Einwilligung zu ihrer Verbindung. Nur der erste Akt also schließt sich an den Parasitaster an, der weitere Verlauf der Handlung ist, abgesehen von wenigen Einzelheiten, von Marstons Drama vollständig unabhängig.[1] Hönig[2] bringt das deutsche Stück mit dem Drama „the lady mother" des Henry Glapthorne in Zusammenhang. Im Gegensatz zu der romantischen Handlung in Marstons Parasitaster benutzt Glapthorne ein dem gesellschaftlichen Leben entnommenes, freilich durch geschmacklose Übertreibung entstelltes Motiv: die Rivalität zwischen Mutter und Tochter. Es treten zwei Schwestern mit ihren Liebhabern auf; erst stört die Mutter durch ihr Verlangen nach dem einen Liebhaber das Glück dieses ersten Paares, dann befiehlt sie ihrer zweiten Tochter, für sie bei ihrem Bräutigam zu werben. Also eine ähnliche Situation, wie im deutschen Stücke. Bei Glapthorne giebt die Tochter dem Wunsche der Mutter nach und entsagt; der Liebhaber aber bleibt standhaft. Im weiteren Verlauf des Dramas bringt man die Nachricht, daß das erste Paar auf der Flucht ertrunken sei. Die Mutter eilt an den Fluß und irrt, sich und ihre Eigenliebe verfluchend, am Ufer umher; nur mit Mühe wird sie zurückgehalten, selbst in den Tod zu gehen. Die Liebenden finden sich beim

---

[1] Ähnliche Verwicklungen wie das deutsche Stück bringt Marston in dem Drama „The History of Antonio and Mellida", the first part, London 1602. Antonio, des Herzogs von Genua Sohn, entführt die schöne Mellida, die Tochter des Herzogs Sforza von Venedig. Letzterer verfolgt die Liebenden und es gelingt ihm, seine Tochter, die sich als Page verkleidet hatte, wieder an seinen Hof zurückzubringen. Antonio läßt sich ihm auf einer Totenbahre vorführen; Sforza verbirgt seine Schadenfreude über den Tod des Jünglings hinter erheuchelten Ausdrücken des Schmerzes und hinter der Beteuerung, er würde gern dem Verstorbenen seine Tochter geben, wenn er ihn dadurch wieder zum Leben erwecken könne. Antonio erhebt sich, nimmt den erstaunten Herzog beim Wort und erhält so die Hand der Geliebten. Im zweiten Teile dieses Dramas „Antonios revenge, the second part", London 1602, kehrt ein ebenfalls im deutschen Stück angewandtes Motiv wieder, wie Tiberius und Annabella sich bei einem Maskenfeste finden, so trifft Antonio gelegentlich eines Maskenspiels den Vernichter seines Glückes und nimmt an ihm blutige Rache.

[2] Anzeiger für deutsches Altertum XXIV, 377.

Maskenspiel wieder, die Mutter bekennt reumütig ihre Schuld, und mit einer fröhlichen Hochzeit endet das Stück.

Noch auffälligere Ähnlichkeiten mit dem deutschen Schauspiel bietet das von einem unbekannten Verfasser herrührende Drama „the Costlie Whore"[1] (gedruckt 1633, vielleicht aber schon 1613 entstanden). Die Prinzessin Euphrata vermählt sich heimlich mit dem Kammerjunker Constantine. Ihr Vater, ergrimmt über die ungleiche Verbindung, will das Paar töten lassen; ein Freund Constantines verhilft mittels Kleidertausches den Bedrohten zur Flucht und läßt das Gerücht aussprengen, das Schiffchen der Liebenden sei untergegangen. Die Leichen werden dem König gebracht, dieser verwünscht seine Grausamkeit, die Totgesagten erheben sich, große Rührscene, Finale: Verzeihung und Hochzeit.

Der Zusammenhang dieser Dramen mit dem deutschen Stück ist unverkennbar, wahrscheinlich bildete ein verloren gegangenes englisches Schauspiel die Quelle aller dieser verschiedenen Bearbeitungen.

Das deutsche Drama ist bedeutend älter als seine aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Fassung, denn schon 1604 wird in Nördlingen die Historie „von Annabella eines Hertzogen Tochter von Ferrara" aufgeführt.[2] Der Titel dieser Komödie stimmt freilich nicht zu der deutschen Bearbeitung, in der Annabella erst Braut, dann Schwiegertochter des Herzogs von Ferrara ist; doch wird jeder Zweifel an der Identität beider Dramen durch den Titel der von derselben Truppe in Rothenburg angekündigten Komödie „von Amabella eines Markgraffen Tochter von Montferrat" gehoben. In Dresden wurde am 11. Juni und 24. Dezember 1626 eine „Comödia von Hertzog von Ferrara" gespielt. Creizenach vermutet wohl mit Recht, daß diese Komödie, sowie die 1668 in Dresden aufgeführte „Tragicomodie vom Hertzog von Ferrara und der Müllerstochter" sich auf eine Umarbeitung des Marstonschen Dramas beziehe. Wahrscheinlich wurde bei der letztgenannten Aufführung ein komisches Zwischenspiel von einer Müllerstochter eingeschoben.

---

[1] H. Bullen, Collection of Old English Plays. London 1882/85. Bd. IV, 219 ff. Vergl. auch E. Köppel, Quellenstudien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords. Quellen und Forschungen, Straßburg 1897, S. 207 und 225.

[2] Demnach läßt sich annehmen, daß auch Marstons Stück, dem ja der erste Akt entnommen ist, vor der ersten Drucklegung schon einige Zeit bekannt war; es müßte sonst die uns nicht erhaltene Vorlage Marstons benutzt worden sein.

Lewis Machin.

The dumb knight,[1] gedruckt 1608; in Nürnberg 1613 „von Philole [sic] und Mariana". In Güstrow ca. 1660 „Untrew schlegt seinen eignen Herren". Von diesem Machinschen Drama, das auf einer 1567 ins Englische übersetzten Novelle Bandellos beruht, haben sich zwei deutsche Bearbeitungen erhalten: zunächst Ayrers Komödie[2] „Vom König in Cypern, wie er die Königin von Frankreich bekriegen wollt und zur ehe bekam," und dann das von Bolte aus Georg Schröders Nachlaß herausgegebene Drama „Der stumme Ritter".[3] Ein kurzer Vergleich der drei Stücke ergiebt Folgendes:

Die Danziger Komödie benutzt übereinstimmend mit Ayrer als komisches Zwischenspiel den weiter unten zu behandelnden Schwank von dem unsichtbar machenden Stein, während Machin das beliebte Motiv von den zurückgelassenen Hosen des Ehebrechers verwertet; andererseits weicht die Danziger Komödie von Ayrer ab, indem sie bei Benennung der auftretenden Personen sich eng an das englische Original anlehnt, während Ayrer Personennamen und den Schauplatz der Handlung verändert. Dann stimmen wieder in einer Reihe von Punkten beide Fassungen gegen Machin überein. So findet bei den deutschen Dramen im Gegensatz zu „the dumb knight" im ersten Akt eine weitläufige Unterredung der Königin mit ihren Getreuen statt, im zweiten Akt unternimmt die Königin den erfolglosen Versuch, Marianne dem Liebeswerben des Philocles geneigt zu machen. Verschiedene Scenen des Originals werden bei Ayrer und in der Danziger Komödie ausgelassen, bezw. gekürzt; so erfolgt der Befehl des Königs zur Hinrichtung der Marianne sofort nach ihrem vergeblichen Heilversuche, bei Machin liegt eine Nacht dazwischen. Die Stelle, in welcher der König die Unterredung seiner Gemahlin und des Philocles belauscht, fehlt bei Ayrer vollständig, in der Danziger Redaktion ist sie bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

Wir werden in Berücksichtigung dieser auffälligen Abweichungen dem Resultate Boltes beipflichten müssen, daß die Danziger Komödie und die des Ayrer nicht auf die gedruckt vorliegende Fassung des

---

[1] Wiederabdruck in Dodsley-Haslitt, Old English Plays. X, 107ff.

[2] Keller, S. 1997—2051. Da Ayrer 1605 starb, muß Machins Drama schon einige Jahre vor der ersten Drucklegung verfaßt und in Deutschland von englischen Komödianten aufgeführt worden sein.

[3] Bolte, Danziger Theater, S. 219ff.

Machinschen Dramas, sondern auf eine von den englischen Komödianten gespielte, verloren gegangene Bearbeitung desselben zurückgehen.

John Mason.

The Turke (1610), später unter dem Titel Muliasses the Turke herausgegeben (1632). Nach Creizenachs Vermutung (XLVIII) vielleicht identisch mit dem Drama „vom Turcken", Nürnberg 1613.

Francis Beaumont und John Fletcher.

The maid's tragedy, ca. 1610, gedruckt 1619. In Prag 1651 „von dem König von Rhodiß, sonsten genannt die Jungfrauentragoedie"; in Güstrow ca. 1660 „der unglückliche Breuttigamb oder die Jungfrawen Tragoedi"; in Dresden Mai 1678 „die Jungfrau" (Fürstenau I, S. 251).

Philip Massinger.

The virgin Martyr.[1] Diese Tragödie Massingers stellt sich als eine Überarbeitung eines älteren Dekkerschen Stückes dar; wieviel im einzelnen der Thätigkeit Dekkers und derjenigen Massingers zuzuschreiben ist, läßt sich nicht ermitteln. Das Drama ist auf jeden Fall älteren Datums als seine erste Drucklegung (1622), schon am 6. Oktober 1620 findet sich im Office-Book des damaligen Master of the Revels, Sir George Buck, die Bemerkung: For new reforming the Virgin-Martyr for the Red Bull 40 s. 1624 wurde die Tragödie abermals überarbeitet. Von Aufführungen in Deutschland lassen sich verzeichnen: Dresden 5. Juli 1626 „Tragödie von der Märtherin Dorothea", Köln 1628 und 1648 „Von Martha und Dorothea", Riga Januar 1648 „Tragoedie von der Martyerin Dorothea", Prag 1651 „von der hl. und im christlich katholischen Glauben überaus beständigen Jungfrau Dorothea", Güstrow 1660 „die aktion von der h. martyrin Dorothea, wie sie nemblich enthauptet undt Theophilius mit glüenden Zangen gezwickt wird", im Weimarer Verzeichnis Nr. 53 „die märterin S. Dorothea", in Biberach 1655 als Schulkomödie und 1733 auf dem Liebhaber-Theater, in Bergen um 1700, in Stockholm am 17. Januar 1734 von hochdeutschen Komödianten, auf dem Puppentheater zu Dresden und 1785 in Hamburg (Dorothea von lustigen Bedienten enthauptet). 1679 schreibt Samuel von Butschky (Wohl Bebauter Rosen-Thal, S. 337). „Was für Geist und Geistlichkeit

[1] The dramatic works of Massinger and Ford ed. by Hartley Coleridge, 1875. — Bolte, Danziger Theater, 78 ff. — Wolfgang von Wurzbach, Philipp Massinger I. Shakesp. Jahrb. XXXV, 214.

kann dabei sein, wenn du jetzt irgend die keusche Judith, die edle Märtyrin Dorotheam oder anderes dergleichen [von Komödianten] behandeln siehst?" Vergl. Bolte, Danziger Theater, S. 78, Anm. 1.

Recht interessant ist die von Bolte S. 78ff ausführlich besprochene, auf der Weimarer Bibliothek aufbewahrte Marionettenkomödie von Wanguly „die Enthauptung der heiligen Dorothea", da sie uns die Umwandlung des englischen Dramas in ein kurzes dreiaktiges Puppenspiel trefflich vor Augen führt. Der Gang der Handlung ist im allgemeinen beibehalten, nur der Schluß weicht von dem der englischen Tragödie ab. Die Nebenepisoden sind ausgefallen, so das Liebesverhältnis der Artemia zum Antonius, die versuchte Schändung Dorotheas durch die Sklaven, die im rohesten Tone gehaltenen komischen Aufführungen der beiden Schurken Hircius und Spungius. Auf diese Weise erreichte das Marionettenspiel eine bedeutende Reduzierung der Personenzahl. Mehrere Namen sind umgeändert, Antonius heißt Duosar, Theophilus hat nur eine Tochter mit Namen Antafolia, aus dem guten Geiste Angelo, der die Dorothea bei ihren wohlthätigen Werken unterstützt, wird ein lustiger Kasperl.

The Great Duke of Florence. Diese Komödie lehnt sich an ein volkstümliches älteres Lustspiel „a knack to know a knave" an, das eine einfache Dramatisierung der Edgarsage giebt.[1] Massingers Drama, das den englischen König Edgar in einen Großherzog von Florenz verwandelt, wurde am 5. Juli 1627 lizensiert und 1635 gedruckt. In Deutschland begegnet es uns auf dem Dresdener Carneval 1661 unter dem Titel „Von des Großherzogs zu Florenz seiner Gelindigkeit". Vielleicht ist es auch mit der 1626 zweimal in Dresden aufgeführten „Tragicomedia vom Herzogk von Florentz" identisch, da nach einer Annahme Fleays (Chron. I, 221) es schon um 1625 geschrieben wurde. Hingegen kann das Februar 1608 am Grazer Hofe gegebene Stück „von ein Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns Tochter verliebt hat" nicht auf Massingers Komödie zurückgehen, oder man müßte annehmen, daß Massinger schon um diese Zeit sein Drama verfaßt und es später nochmals umgearbeitet habe.

Beleeve as you list. Dieses Drama ist nur in der zweiten Redaktion, die 1631 lizensiert wurde, erhalten; seine erste Fassung mußte umgeändert werden, weil die Aufführung des Stückes in dieser Gestalt aus politischen Rücksichten verboten worden war.[2] Das Schau-

[1] Gedruckt 1594 und neuerdings bei Dodsley-Hazlitt vol. VI, S. 503 ff.

[2] Fleay, History, S. 334 f.

spiel behandelt nämlich ein alle Welt damals aufregendes Ereignis der jüngsten Vergangenheit, die Thronansprüche und Hinrichtung des falschen Sebastian. 1578 war König Sebastian von Portugal in einer Schlacht gegen die afrikanischen Mauren gefallen, 1580 riß Philipp II. von Spanien das herrenlose Land an sich. Die Unzufriedenheit der Portugiesen mit der aufgezwungenen Herrschaft veranlaßte viele Betrüger, sich als den verschollenen rechtmäßigen König auszugeben. Am bekanntesten und gefährlichsten wurde unter diesen Thronprätendenten der Calabrese Marco Tullio, der mit großem Geschick seine Ansprüche geltend zu machen verstand, eine zahlreiche Anhängerschar gewann, aber schließlich 1603 auf Befehl des spanischen Königs hingerichtet wurde. Dieser interessante, romantisch-mysteriöse Vorfall wurde in ganz Europa eifrig besprochen und gab Anlaß zu einer Unmenge von Flugschriften. In dem Spanien feindlichen England griff man leidenschaftlich für die Person des falschen Sebastian Partei, in Pamphleten und Balladen aller Art trat man zu seinen Gunsten in die Schranken der öffentlichen Meinung.[1] Bald auch bemächtigten sich die Dramatiker des dankbaren Stoffes; April und Mai 1601 erhielten Chettle und Dekker von Henslowe Geldbeträge für ein von ihnen geliefertes Stück „King Sebastian of Portugal“,[2] das aber leider verloren gegangen ist, sodaß man nicht entscheiden kann, ob Massingers Drama Original oder Umdichtung ist.

1631 wurde in Dresden ein Stück „Vom Königreich Portugal“ gegeben; wahrscheinlich steht dieses Drama, das Creizenach nicht identifizieren konnte (S. LXV), im Zusammenhang mit dem Werke Massingers, wenn es nicht, was leicht möglich wäre, auf den King Sebastian von Chettle und Dekker sich bezieht.

William Rowley.

A shoemaker a gentleman. Rowley wird als Mitarbeiter Middletons, Websters, Heywoods und sogar Shakespeares genannt; doch alle näheren Notizen über seine Person und seine dramatische Thätigkeit fehlen. Seine obengenannte Komödie, die 1638 gedruckt wurde und in Tiecks Abschrift auf der Berliner Bibliothek aufbewahrt wird, hat Bolte wieder aufgefunden.[3] Rowley folgt in seinem Drama zwei Erzählungen, die der Londoner Seidenweber und Balladendichter

---

[1] Köppel, Quellenstudien a. a. O. S. 151 ff.

[2] Fleay, Chron. I. 127, History S. 110.

[3] Vgl. Danziger Theater S. 114.

Thomas Deloney verfaßt hatte. Deloney benutzte die alte Legende von den Märtyrern Crispinus und Crispianus, die während der diokletianischen Christenverfolgung aus Rom flüchteten und in Soissons das Schusterhandwerk betrieben.

Den 10. Dezember 1650 spielte zu Dresden eine englische Truppe die „Comoedia vom Kaiser Diocletiano und Maximino mit dem Schuster" (Fürstenau I, 127). 1669 gab Paulsen in Danzig das Stück „Der Prinz wird ein Schuster" und 1674 in Dresden das Schauspiel „Crispin und Crispinian", am 21. Oktober 1718 führte die Prinzipalin Victoria Klara Bönicke in Riga den Crispinian auf. Das gefällige Lustspiel hielt sich lange auf der deutschen Volksbühne, es wurde noch 1830 von Laufener Schiffern gespielt (vergl. Werner in Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen III, 49).

John Ford.[1]

The broken Heart, gedruckt 1633. Der junge Spartaner Ithocles, der Geliebte der Königstochter Calantha, trennt seine Schwester Penthea von ihrem Verlobten Orgilus und zwingt sie zur Heirat mit einem ungeliebten Manne. Die unglückliche Penthea nimmt sich das Leben, Orgilus tötet den Ithocles, der Calantha bricht, als sie die Schreckenskunde vernimmt, das Herz. Auf diese Tragödie geht wahrscheinlich das im Weimarer Verzeichnis Nr. 118 erwähnte Drama „Die gedreue spartanerin" zurück.

Henry Glapthorne.[2]

Albertus Wallenstein.

Schon vor Glapthorne hatte der Stettiner Schulrektor Johann Lütkeschwang oder Micraelius in drei Komödien, die in allegorischer Form die Hauptbegebenheiten des dreißigjährigen Krieges vorstellen, und der Holländer Vernulaeus in seiner künstlerisch bedeutenden, lateinischen Tragödie Fritlandus die gewaltige Gestalt Wallensteins auf die Bühne gebracht.[3] Vollständig unabhängig von diesen beiden Schauspielen ist das Drama Glapthornes, das 1640 gedruckt, aber — wie aus dem einleitenden Gedichte des Alexander Gill, des Lehrers Miltons, hervorgeht — schon 1634 verfaßt wurde. Glapthorne verzichtet darauf, die gewaltige Persönlichkeit seines Helden uns menschlich näher zu

[1] Ausgabe von Cl. Scollard, New York 1895.

[2] The Plays and Poems of Henry Glapthorne, London 1874.

[3] Theodor Vetter, Wallenstein in der dramatischen Dichtung des Jahrzehnts seines Todes. Frauenfeld 1894.

bringen; er hat überhaupt kein Verständnis für die geschichtliche Bedeutung Wallensteins und entfernt sich so sehr von den historischen, damals doch zum größten Teile allbekannten Thatsachen, daß er den Friedländer als einen tyrannischen Wüterich schildert, dessen maßlosem Zorne selbst die nächsten Glieder der eigenen Familie zum Opfer fallen. Am 3. September 1690[1] wurde in Berlin „Die weltbekannte Historie von dem Tyrannischen General Wallenstein" gegeben. Von dieser Vorstellung hat sich ein Theaterzettel mit Personenverzeichnis und summarischer Inhaltsangabe erhalten,[2] für den Bolte die angegebene Jahreszahl nachgewiesen und die vollständige Übereinstimmung mit Glapthorne festgestellt hat;[3] nur Scene 4 und 5 des vierten Aktes sind von der englischen Vorlage unabhängige Einschiebsel. Weitere Aufführungen in Hamburg (vermutlich am 26. Juli 1720 von der Haackeschen Truppe ausgehend) „Das seltsame Leben und gewaltsamer Tod Albert von Wallenstein", ebenda am 29. Oktober 1736 von der Beckschen Truppe „Das große Ungeheuer der Welt, oder das Leben und Todt des ehemals gewesenen Kayserlichen Generals Wallenstein". (Vergl. Otto Rüdiger in den Hamburger Nachrichten, Abendblatt vom 19. Juli 1887 Nr. 169). Weimarer Verzeichnis Nr. 103 „Der wunderlich General Wallenstein besen leben und todt."

Lewis Sharpe.

The noble stranger 1640. Der einzige bekannte Druck befindet sich im British Museum zu London, wahrscheinlich hat das Stück keine zweite Ausgabe erlebt. Dresden 1660 „der edle Fremdling, so der Engländer übersetzet". (Freundliche Mitteilung Boltes.)

Anonyme Dramen.

The prodigal child. Ein englisches Drama dieses Namens hat sich uns nicht erhalten, doch auf eine Existenz desselben weist das Lustspiel Histriomastix[4] hin. Auch dieses Schauspiel liegt nicht in

---

[1] Für eine gleich nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges in Bremen und später 1666 in Lüneburg bezeugte Wallenstein-Aufführung (J. Dunze Geschichte der freien Stadt Bremen IV, 582) lehnt im Gegensatze zu Creizenach Vetter jeden Zusammenhang mit Glapthorne aus dem einleuchtenden Grunde ab, weil beim deutschen Publikum zu einer Zeit, da die jüngsten Geschehnisse noch in aller Gedächtnis hafteten, ein von der Wirklichkeit so vollständig abweichendes Stück keinen Anklang gefunden hätte.

[2] Baltische Studien Band III, Heft 2, S. 254 ff.

[3] Zeitschrift für deutsche Philologie XIX, 93 ff.

[4] School of Shakespeare Bd. I, S. 17 ff.

seiner ursprünglichen Gestalt, sondern in einer späteren Bearbeitung vor; in der ersten Redaktion muß die Erzählung vom verlorenen Sohn einen breiten Raum eingenommen haben, die zweite um 1599 entstandene Fassung beschränkt sich nur auf knappe Andeutungen (Akt II, S. 40). Aufführungen in Deutschland: Nördlingen 1604 „von dem verlohrnen Sohn", in Passau 1607 und in Graz Februar 1608 „Comoedi von dem verlorenen sohn", in Dresden 19. Oktober 1626 ebenso; in Dresden 11. September 1646 ist „eine Comödie mit Personen, vom verlorenen Sohn, agiret worden, wo vor jedem actu der inhalt mit stummen personen repräsentiret und zum Schluß eine Maskerade von 4 Personen getantzt worden". 1651 führt Schilling in seinem Spielverzeichnisse ein Drama „vom verlorenen Sohn" an, den 9. Mai 1658 erwähnt Kurfürst Carl Ludwig von der Pfalz in einem Briefe aus Frankfurt an Louise von Degenfeld[1] eine Aufführung desselben Stückes. In dem Repertoire, das Christian Bockhäuser 1660 in Lüneburg einreicht, befindet sich eine Aktion „vom verlorenen Sohn, welche mit englischer präsentation und lieblicher Musik agiret worden, worin sich auch Pickelhering ziemlich lustig erzeiget". Weitere Darstellungen: 2. Juli 1676 Dresden, bei einer Aufführung in Berlin 1692 soll der Hof den Saal verlassen haben (Plümicke, S. 66), im Weimarer Verzeichnis Nr. 43 „der verlohrene Sohn". 1642 wurde in Saalfeld von den Schülern eine „Comoedia germanica de filio prodigo" mit einem Zwischenspiel „Hans cum lapide miro etc." gegeben (R. Richter, Saalfelder Programm 1864, Bolte, Märkische Forschungen, Bd. 18, S. 201).

Die Parabel vom verlorenen Sohn bildete seit dem Reformationszeitalter einen überaus beliebten Gegenstand dramatischer Behandlung.[2] Von der 1529 entstandenen Komödie Acolastus sive de filio prodigo des Niederländers Wilhelm Gnapheus zieht sich eine ununterbrochene Kette von dramatischen Bearbeitungen dieses Stoffes durch das 16. Jahrhundert. Waldis, Binder, Ackermann, Wickram, Hans Sachs, Risleben, Nendorf, Locke sind die Hauptvertreter der dieses moderne litterarische Thema bearbeitenden Dramatiker.

Dem Verhältnis dieser älteren deutschen Dramen zu der 1620 erschienenen Bearbeitung der englischen Schauspieler „Comoedia von dem verlorenen Sohn, in welcher die Verzweifelung und Hoffnung

---

[1] Litterarischer Verein zu Stuttgart 1884 Bd. 167. S. 72, von Holland herausgegeben.

[2] Spengler, der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck 1888.

gar artig introduciert werden" (Wiederabdruck Tittmann, Schauspiele der englischen Komödianten S. 47), widmet Spengler in seiner unten genannten Monographie eine eingehende Untersuchung. Er führt eine ganze Reihe von Stellen an, in denen das Drama der englischen Komödianten sich an die deutsche Tradition anschließt. So treibt in der englischen Komödie die allegorische Gestalt der Verzweiflung den verlorenen Sohn zum Selbstmorde an; diese Scene findet schon bei Risleben ihr Analogon, nur daß der Teufel Lorcaballus hier die Rolle der „Verzweiflung" übernimmt. Ebenso will in dem 1608 zu Goslar entstandenen Asotus des Johann Nendorf, der überhaupt die allegorischen Personen schon in großer Anzahl verwendet, Desperatio den verlorenen Sohn zum Selbstmord verführen, doch Fides hält ihn zurück. In manchen Scenen folgt die englische Bearbeitung wörtlich den deutschen Dramen. So bittet in der englischen Komödie, bei Tittmann S. 59, die Tochter um des verlorenen Sohnes Halskette mit folgenden Worten:

„Mein feines Lieb ihr solltet mir die güldene Ketten, welche ihr umb den Hals traget verehren, damit ich euer allezeit, wenn ihr von mir wäret, möchte eingedenk sein.

Sohn: Ja mein feines Lieb, das ist gar eine schlechte und geringe Sache".

Bei Ackermann Vers 747 lautet die Stelle:

„Mein ich nur dies geschmeid an Hals
Das het ich gern wie klein es sey
Affu das ich ewer gedöcht dabey
Sonst ich beger kein anders Ding".

Sohn: „Was sagstu, das ist sehr gering . . .

Noch einleuchtender ist die Entlehnung in der Spielscene. Tittmann S. 59:

Wirth: Ob ich zwar nicht viel spielen kann, so wil ichs doch dem Herrn nicht versagen und wils mit ihm wagen, so lang ich ein Pfennig im Beutel habe.

Sohn: Es ist gut mein lieber Herr Wirth, Jung gieb bald die Karten. Nun mein lieber Wirth, was wollen wir spielen.

Wirth: Ich weiß wahrlich nicht, Geliebts euch, so wöllen wir spielen arm macht reich.

Sohn: Es gilt mir gleich viel, was ihr wollet, so spielet fort.

Ackermann Vers 851 f.:

Wiewol ich nicht viel spielens kan
Doch wil ichs euch nicht schlagen ab,
Wil wagen weil ich Pfennig hab
Was woln wir spielen arm macht reich?

Sohn: Jawol, es gilt mir als gleich.

Auf Grund dieser auffälligen Übereinstimmungen kommt Spengler zu dem Schluß, daß dies Drama der englischen Komödianten in keiner

Weise auf ein englisches Original zurückgehe, daß ihm vielmehr eine deutsche Bearbeitung desselben Stoffes als Vorlage gedient habe. Diese Annahme scheint mir zu weit zu gehen. Erstens deuten die vielen Anglicismen auf ein englisches Original hin, Spengler, der sie freilich nicht wegleugnen kann, sucht sie durch einen englischen Bearbeiter des deutschen Stückes zu erklären. Doch diese Hypothese ist wenig ansprechend. Wenn ein Engländer ein deutsches Drama benutzte, dann hätte er ja leicht aus seinem deutschen Texte den ihm fehlenden Ausdruck ersetzen und so jede Schwierigkeit vermeiden können. Dann auch weicht diese Komödie ganz erheblich von der Struktur der deutschen Dramen ab. Aus der Menge der zur dramatischen Behandlung drängenden Motive sind nur einige wenige herausgehoben, und diese dann in klarer, knapper und technisch recht effektvoller Weise durchgearbeitet, während in den deutschen Dramen sich die Haupthandlung in einen Wust von Nebenepisoden verliert. Schon das Personenverzeichnis charakterisiert den bedeutenden Unterschied; das englische Drama führt neben den beiden Allegorien Hoffnung und Verzweiflung sechs, die deutschen Dramen hingegen meist über 40 Personen vor. Ich möchte demnach annehmen, daß diese 1620 erschienene Komödie auf zwei verschiedene Quellen zurückgeht, nämlich auf eine deutsche und eine englische Bearbeitung des biblischen Stoffes.

Esther and Ahasverus. 1561 erschien in London „A newe Enterlude drawen oute of the holy Scripture of godly Quen Hester . . . (Collier, history Vol II, S. 253). Nach Henslowes Diary führte am 3. und 10. Juni 1594 die Truppe des Lord Chamberlain ein Drama Hester and Ahasverus auf. 1672 wurde ein wahrscheinlich von Robert Cox verfaßtes Interlude Ahasverus and Esther gedruckt. In Dresden 3. Juli 1626 „Tragicomoedia von dem Hamann undt der Koenigin Ester"; in Prag 1651 „von dem König Ahasvero und dem hoffärtigen Aman"; in Güstrow ca. 1660 „von dem hoffertigen Haman vndt der demütigen Ester"; in Lüneburg 1660 „von der dehmuthigen Esther und hochmuthigen Haman"; in Dresden 1665 „von dem König Ahasverus, der Königin Esther und dem hoffärtigen Hamann", vermutlich auch aufgeführt in Moskau zwischen 1672 und 1676, vgl. Wesselofsky a. a. O. S. 35; im Weimarer Verzeichnis Nr. 121 „der große ahasvero und die demüthige Esther".

Ebenso wie „der verlorene Sohn" gehörte auch die „Esther" schon vor dem Auftreten der englischen Komödianten zu den beliebtesten Zug-

stücken der deutschen Bühne.[1] Seitdem Hans Sachs am 8. Oktober 1536 seine „Comoedia, die gantze Hystorie der Hester" hatte erscheinen lassen, bemächtigte sich die große Menge seiner Nachahmer dieses Stoffes, der mehr wie ein jeder andere aus dem alten Testament genommene zur dramatischen Gestaltung sich eignete; so entstanden die Estherspiele Voiths, Pfeilschmidts, Pfeffers und ihrer Nachfolger. Eine zweite Dramengruppe ging von dem 1533 zu Leipzig erschienenen, in lateinischer Sprache abgefaßten Hamanus des Thomas Naogeorgus aus; dieses Stück wurde vorbildlich für die deutschen Bearbeitungen des Chrysius, Mercuvius, Postius und für das zwischen 1576 und 1579 entstandene Drama der Jesuiten.

Die in der Sammlung von 1620 und 1670 gedruckte Komödie „von der Königin Esther und hoffärtigen Haman" (Wiederabdruck bei Tittmann S. 5 ff.) weist gegen die deutschen Bearbeitungen keinen Fortschritt auf; sie ist ganz von der Bibel abhängig, die an einzelnen Stellen wörtlich ausgeschrieben wird, und zwar rühren, wie Tittmann gezeigt hat, die angeführten Bibelstellen von einem Niedersachsen her, der sich der Lutherschen Übersetzung bediente. Das komische Zwischenspiel behandelt den Streit des Hans Knapkäse mit seiner Frau um das Regiment im Hause und knüpft an die Haupthandlung durch den Befehl des Königs an, daß alle Frauen ihren Männern gehorsam sein sollten. Dieses Motiv kehrt bei Ayrer zweimal wieder, zuerst in dem Fastnachtsspiele „von dem Engelländischen Jan Posset, wie er sich in seinem Diensten verhalten", dann ausführlicher in der Komödie „von König Edwarto III." Das Gebot des Königs steht aber hier außer jedem Zusammenhang mit der Haupthandlung und läßt sich nur durch eine Nachahmung des englischen Schauspiels, das demnach vor 1605, dem Todesjahre Ayrers, in Deutschland aufgeführt sein muß, erklären. Tittmann und Creizenach hielten die Esther der englischen Komödianten für eine Bearbeitung eines englischen Schauspiels, und man wird ihrer Ansicht trotz der entgegengesetzten Annahme von Schwartz beistimmen können, denn auch Schwartz muß die Unabhängigkeit dieses Dramas von den uns in so großer Zahl überlieferten deutschen Versionen eingestehen, und andererseits weisen die vielen auffälligen Anglicismen, sowie die geschickte Verwebung von Haupt- und Nebenhandlung auf eine englische Vorlage hin.

---

[1] Vergl. Schwartz, Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters. Oldenburg 1894.

In sehr nahem Verhältnis zu dieser englischen Komödie steht das Puppenspiel Hamann und Esther, das von Engel[1] herausgegeben worden ist. Doch halte ich nach dem, was wir von der Arbeitsweise dieses Herrn wissen, es nicht für lohnend, näher auf diese Puppenkomödie einzugehen. Bemerkenswert ist, daß nach der deutschen Fassung Esther und Ahasverus ins Dänische übertragen wurde.[2] In lateinischer Sprache behandelte die Geschichte der Esther Moritz von Hessen und Johann Valentin Andreae; letzterer berichtet selbst, daß er sein Stück ad aemulationem Anglicorum histrionum verfaßt habe.[3] Vollständig abhängig von der englischen Komödie des Jahres 1620 ist die 1636 entstandene und auf der Breslauer Stadtbibliothek handschriftlich aufbewahrte Esther des Chrysostomos Schultze.[4] Die Einwirkung der englischen Vorlage zeigt sich schon in der ungebundenen Redeform, die bisher nur in den Stücken der englischen Komödianten gebräuchlich war, in der Anordnung und Behandlung des Stoffes, in der Menge wörtlicher Entlehnungen; besonders stark aber erweist sie sich im komischen Zwischenspiel. Schultze hat die Person des Narren mit all ihren typischen Eigenschaften fast unverändert in sein Drama herübergenommen, allerdings wird der Zusammenhang mit der Haupthandlung etwas gelockert, da Hans nur in der Rolle des gefräßigen Tölpels und des Pantoffelhelden, nicht in der des Zimmermanns und Henkers auftritt.

Nobody and Somebody with the true Chronical Historie of Elidure.[5]

Wie schon der Titel zeigt, beruht der Teil des Dramas, der den sagengeschichtlichen Stoff von King Elidure behandelt, auf einer Chronik und zwar wahrscheinlich auf derjenigen des Raphael Hollinshed. Eine recht interessante Vorgeschichte bietet die neben der Haupthandlung herlaufende, mit vielem Geschick durchgeführte Posse von Jemand und

---

[1] Deutsche Puppenkomödien Bd. VI. 1877. Vergl. Scherer in Zeitschrift für Deutsches Altertum XXIII, 197 ff.

[2] Vergl. Paludan, Renaissance bevaegelsen i Danmarks literatur, Kopenhagen 1887, S. 339 und die dort zitierte Abhandlung von Birket Smith. Creizenach LII. Anm.

[3] Andreae vita ed. Rheinwald, Berlin 1849, S. 10. Nähere Mitteilungen über den Hyacinthus, den Andreae ebenfalls in Anlehnung an eine englische Vorlage gedichtet hat, vermag ich ebensowenig wie Creizenach (LII) zu machen.

[4] Joh. Bolte über Chrysostomos Schultze in der Allgemeinen deutschen Biographie. Schwartz in Zeitschrift für vergleichende Litteraturgesch. IX, 334 ff.

[5] Neuabdruck in Richard Simpson, The School of Shakespeare I, 269 ff.

Niemand, deren Grundthema in der alten Wahrheit besteht, daß für all das Schlechte und Böse in der Welt niemand die Schuld tragen will. Bolte ist mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit den Wandlungen nachgegangen, welche dieser Schwank im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat;[1] die Hauptergebnisse dieser Untersuchung mögen, wenn sie auch zum Teil über den Rahmen unserer Aufgabe hinausreichen, doch hier Platz finden, da sie die eigenartigen litterarischen Beziehungen zwischen England und Deutschland trefflich beleuchten. Das Lob Niemands hat zuerst der einfältige Mönch Randulfus von Anjou gesungen, der ausgehend von allen Bibelstellen, in denen von nemo die Rede ist, so nemo ascendit in coelum, Deus claudit et nemo aperit, diesen Nemo in allem Ernste für einen Heiligen erklärte. Natürlich wurde das fromme Meisterstück des gelehrten Mönches bald bekannt und nach der humoristischen Seite hin weiter entwickelt. Es entstanden besonders im späteren Mittelalter als Parodien auf die Heiligenlegenden spaßhafte Berichte über das Leben und die Thaten des heiligen Niemand. Eine weitere Ausbildung erhielt die Figur des Niemand durch den Straßburger Barbier Hans Jörg Schan, dessen erstes Gedicht um 1512 erschien.[2] Hier streifte der Niemand sein theologisch legendenhaftes Gewand ab und wurde zum Typus eines armen, friedliebenden Menschen, der für alle Übelthaten in der Welt verantwortlich gemacht wird. Schan's Gedicht übte einen großen Einfluß auf die zeitgenössische Litteratur aus, es entstanden im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Reihe kürzerer Spruchgedichte ähnlichen Inhalts; am bekanntesten wurde Ulrich von Huttens Satire. Diese verband die Person des vielgepriesenen Heiligen mit der des ungerecht angefeindeten, armen Schelmen und gab so wiederum das Vorbild ab für Schans zweites Gedicht vom Jahre 1533. In diesem erscheint der Niemand als Anhänger der protestantischen Lehre; ehedem war ihm der Mund durch ein Schloß versperrt, doch Gottes Gnade hat diese Fessel gelöst, und frei kann er jetzt reden, frei überall die Wahrheit verkünden über die Mißwirtschaft der katholischen Kirche, über die unrechtmäßige Gewalt des Papstes, über die falschen Lehren vom Fegefeuer und Ablaß.

Früh fanden diese deutschen Schwänke auch in England Eingang.

---

[1] Bolte in dem Vorwort seiner Ausgabe der Tieckschen Übersetzung. Shakesp. Jahrb. XXIX, 4ff.

[2] Bolte, Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F. IX, 73ff.

Während die um 1550 entstandene Ballade: „Little John Nobody“[1] auf die erste Version des Schanschen Gedichtes hinweist, liegt dem anonymen Flugblatte „The well spoken Nobody“ die zweite Bearbeitung aus dem Jahre 1533 zü Grunde; die deutsche Vorlage wird oft wörtlich ausgeschrieben, und auch der Holzschnitt auf dem englischen Flugblatte ist eine unverkennbare Kopie nach dem das Schansche Gedicht begleitenden Bilde.

Von folgenden Bearbeitungen des beliebten Schwankes haben sich nur die Titel erhalten:

1. A Letter of Nicholas Nemo. London, Rowland Hall. 1561.

2. The Return of old well spoken Nobody. London, Singleton 1568.

3. Nobodies complaint. A Ballad, London 1586.

4. A Treatise entiteled, Nobody is my name. London, R. Waldegrawe.

5. A letter from Nobody in the City to Nobody in the Country. Printed for Somebody. 1679.

Auf eine von diesen vielen Bearbeitungen wird wahrscheinlich die komische Nebenhandlung des englischen Dramas zurückgehen.

Nach den Ermittlungen von Alexander Smith erschien das Schauspiel im Jahre 1606, es muß aber, nach einigen Andeutungen auf historische Ereignisse zu urteilen, in einer späteren Überarbeitung vorliegen; die ältere Redaktion entstand wahrscheinlich kurz nach 1592. Die erste Aufführung in Deutschland fand 1608 zu Graz statt: „Von Niemandts und iemandts, ist gewaltig artig gewest“; es folgte 1618 Frankfurt, wie aus einem Flugblatt ersichtlich ist, in dem der an den Hof des Winterkönigs nach Prag reisende Pickelhäring Robert Reinold von den Frankfurtern Abschied nimmt:

„Vorm Jahr war ich nicht gering,
Ein aus der Maßen gut Pickelhäring,
Mein Antlitz in tausend Manieren,
Konnt ich holdselig figurieren.
Alles was ich hab erbracht,
Das hat man ja stattlich belacht,
Ich war der Niemand kennt ihr mich?“[2]

---

[1] Percy, Reliques of ancient English poetry, Tauchnitz Edition II, 102.

[2] Scheible, Die fliegenden Blätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1850. S. 87.

Am 20. Juni 1626 spielte Green zu Dresden „Tragicomedia von Jemandt und Niemandt", 1632 wurde in derselben Stadt „Tragikomedie von Marsiano und Cariel", 1650 die „Komödie von denen vier Königligen Brüdern in Englandt mit Jemand und Niemand" gegeben.

Von dem englischen Drama haben sich zwei deutsche Bearbeitungen erhalten, die eine findet sich in der Sammlung von 1620, die andere, wahrscheinlich von Green angefertigt und 1608 in Graz zur Aufführung gebracht, ist in einer Reiner Handschrift überliefert und jetzt durch einen von Bischoff veranstalteten Neudruck allgemein zugänglich gemacht.[1]

Eine vergleichende Untersuchung der drei Versionen führt zu folgendem Ergebnis: Der Reiner Text beruht vollständig auf dem Original, setzt dasselbe als Vorlage unbedingt voraus; er giebt aber keine wortgetreue Übersetzung, sondern eine freie Nachbildung. Freilich eine recht schlechte; von der Feinheit in der Behandlung des Stoffes, der Schönheit der Sprache, überhaupt von der ganzen Poesie dieses echt romantischen Schauspiels sucht man vergebens einen Nachklang; alles ist in eine steife, unbeholfene, jedes Schwunges der Rede entbehrende Prosa aufgelöst. Besonders tritt dieser Gegensatz zwischen der englischen und deutschen Fassung in den komischen Partien hervor. Dort wahrhaft künstlerischer Humor, feine Ironie verbunden mit stark satirischen Ausfällen gegen soziale Mißstände, hier nur platte Alltäglichkeiten. Abgeschmackt und geradezu roh ist der Zank zwischen der Königin und der Lady Elidure dargestellt; der Schmarotzer — dem englischen Sykophanten nachgezeichnet — zerrt die Gegnerin der jeweiligen Machthaberin vom Throne, überhäuft sie mit Schmähworten, schlägt sie mit einem Stecken, schmückt sie zum Spott mit einer Papierkrone u. s. w. Mehrere Andeutungen des Originals sind zu ausführlichen Scenen erweitert, Anspielungen auf augenblicklich interessierende Zeitverhältnisse, so auf Kämpfe gegen die Ungarn und Türken eingefügt, und schamlos freche Zoten bei jeder Gelegenheit angebracht.

Dies elende Machwerk, das einem der gefeiertsten englischen Komödiantenführer seine Entstehung verdankt und den begeisterten Beifall eines deutschen Fürstenhofes gefunden hat, ist für die theatergeschichtliche Forschung von der größten Bedeutung; es zeigt noch unmittelbarer und

[1] Vergl. Tittmann, Englische Schauspiele XLII und Bischoff, „Niemand und Jemand in Graz 1608", Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark. 1899. Heft 47, 127ff.

eindringlicher als Rists Bericht über eine Hamletaufführung (siehe oben S. 80), in welch unverantwortlicher Weise die englischen Schauspieler mit den Schätzen ihrer heimischen Litteratur Mißbrauch trieben, wie sie, auf bloßen Gelderwerb und Augenblickserfolg bedacht, jede Rücksicht auf den inneren Wert ihrer Darbietungen, auf künstlerische Ehrlichkeit verächtlich beiseite schoben, und spricht so die deutschen Wandertruppen von dem lange Zeit gegen sie erhobenen Vorwurf frei, allein an der entsetzlichen Verballhornung und Verstümmelung der englischen Meisterwerke die Schuld zu tragen.

Der Druck in der Sammlung des Jahres 1620 geht auf die Reiner Bearbeitung zurück; nirgends läßt sich eine direkte Benutzung des ursprünglichen Textes nachweisen. Freilich schloß man sich der handschriftlichen Vorlage nicht sklavisch an, sondern gestattete sich mannigfache Abweichungen; so wird fast der ganze erste Akt, die Belauschung des verschwörerischen Anschlages, sowie die Verhaftung der beiden königlichen Brüder gestrichen. In Gliederung und Behandlung des Stoffes aber, in der Übernahme ganzer Scenen, die im englischen Original kein Analogon finden, schließt sich der Druck so eng der Reiner Version an, daß wir auf Grund dieser Übereinstimmungen die Autorschaft der ganzen Sammlung von 1620 dem Greenschen Kreise zuschreiben durften.

Eigentümlich war die Tracht des Nobody auf der englischen Bühne; er steckte in riesigen, bis zum Halse emporreichenden Hosen, um sich dadurch als einen Mann ohne Rumpf (no-body), nur aus Kopf, Armen und Beinen bestehend, anzukündigen. Obwohl der Sinn dieser witzigen Anspielung in Deutschland verloren ging, wurde doch — wie mehrere Stellen in der deutschen Komödie und eine Abbildung in der Reiner Handschrift beweisen — auch hier diese eigenartige Kostümierung beibehalten.

Auf dem deutschen Drama beruht das am 1. Mai 1645 zum erstenmal aufgeführte Lustspiel des Holländers Isak Vos „von Jemant en Niemant“.[1] Die Geschichte Elidures und seiner Brüder ist vollständig gestrichen, zum Ersatze dafür der Ehebruchshandel zwischen Lodewijk und Dienwertje eingefügt. Der Streit zwischen Jemand und Niemand, den das englische Drama nur in Form eines Intermezzos behandelte, bildet die Haupthandlung; sämtliche Erweiterungen der deutschen Fassung sind in die holländische Komödie übernommen und

[1] Wybrands, Het Amsterdamsche Tooneel 1873 S. 258.

dort zum Teil vemrehrt worden. 1768 wurde die Vossche Komödie durch den Amsterdamer Johannes Romsz einer Umarbeitung unterzogen; in neuerer Zeit hat Achim von Arnim in Anlehnung an das Drama von 1620 den ansprechenden Stoff noch einmal dichterisch zu verwerten gesucht.[1]

Ein Drama Destruction of Troy war im Besitze der Truppe Henslowes. Henslowe verzeichnet in seinem Tagebuch unter dem 22. Juni 1596 Rd. (Received) at Troye 2 £ 9 sh. Die Spencersche Truppe führte in Nürnberg 1613 u. a. ein Stück „von Zerstörung der Stadt Troja" auf. Vergl. Creizenach S. LIII.

NB. Der 1651 in Ulm aufgeführte „verstellte Torquatus" [Th. Schön, Diöcesan-Archiv v. Schwaben 17 (1899), 18.] und die im Spielverzeichnis Dreys (Treus) Lüneburg 1666 erwähnte Tragödie „Von dem tyrannischen Konnich Noron" gehen nicht, wie Creizenach vermutete, auf das im Jahre 1607 anonym erschienene Drama „The tragical life and death of Tiberius Claudius Nero" zurück, sondern sind wahrscheinlich identisch mit Geraert Brandts berüchtigtem Stück „De veinzende Torquatus". Treurspel. Amsterdam 1643.[2]

Verloren gegangene englische Dramen, auf deren Existenz aus den deutschen Bearbeitungen zurückgeschlossen werden kann.

Die „Tragödia. Von Julio und Hyppolita"[3] in der Sammlung von 1620 weist verwandtschaftliche Beziehungen zu Shakespeares Lustspiel „the two gentlemen of Verona" auf. Beide Stücke behandeln die Geschichte zweier Freunde; der eine hat die Liebe einer Fürstentochter gewonnen und überläßt bei seiner Abreise vom Hofe seine Braut dem Schutze des anderen; dieser bricht seinem Genossen die Treue und benützt dessen Abwesenheit, um sich selbst in die Gunst der Prinzessin zu setzen. Die Übereinstimmung beschränkt sich also nur

[1] Arnims Schaubühne I. 1803.
[2] Schwering a. a. O. S. 71.
[3] Wiederabdruck bei Cohn S. 117 und bei Tittmann S. 177.

auf einen Teil des Shakespeareschen Lustspiels, auf die Proteus Valentin Fabel; zu dem Teil der englischen Komödie, der in engster Anlehnung an eine Episode aus dem Roman Diana des Spaniers Montemayor die Liebe des Proteus zu der Julia behandelt, findet sich in der deutschen Tragödie keine Parallele. Man könnte demnach mit Tittmann die Ähnlichkeiten zwischen beiden Dramen nur für bloßen Zufall, veranlaßt durch die Benutzung desselben weit verbreiteten Motivs von der Nebenbuhlerschaft zweier Freunde halten, wenn sich nicht bei der Behandlung desselben Stoffes charakteristische Übereinstimmungen fänden, welche die Möglichkeit eines Zufalls vollständig ausschließen und zu der Annahme einer gemeinsamen Quelle nötigen. (Vergl. Koch, Shakespeares Werke I, 191 ff.). In beiden Stücken benutzen die Verräter die Dienste eines rüpelhaften Dienstboten; Shakespeare freilich läßt den Launce berichten, wie es ihm ergangen ist, während die deutsche Tragödie auf offener Bühne diese Scene vorführt. Die Trinkgeldjägerei der Bedienten betonen beide Dramen in gleicher Weise. Als Spead für Proteus einen Liebesbrief an Julia besorgt, beklagt er sich hämisch über den Mangel einer Belohnung in klingender Münze; das Trinkgeld, das Proteus ihm nachträglich reicht, stellt ihn nicht zufrieden; für solch geringen Botenlohn will er sich künftig nicht mehr bemühen. Grobrianus fordert der Hyppolita wiederholt einen „Zehrpfennig" ab, nach Empfang eines Gulden singt er in hochtönenden Ausdrücken das Lob der Dame; für Geld ist ihm alles feil, „wenn ich konnte Geld dafür bekommen," gesteht er einmal, „so wollte ich meine Mutter eine Hur und meinen Vater einen Schelm heißen". Bei Shakespeare spielt der Hund des rüpelhaften Launce eine große Rolle, er erscheint häufig in Begleitung seines Herrn auf der Bühne und dient in jeder Weise zur Belustigung des Publikums. Der deutschen Bearbeitung fehlen derartige Partien, doch daß sie ihr nicht ganz unbekannt geblieben sind, erhellt aus einem Wechselgespräch zwischen Grobrianus und Julio in der ersten Scene des zweiten Aktes. In der Tragödie läßt Julio, um seine schurkischen Absichten zu erreichen, der Hyppolita und ihrem Vater gefälschte, von rohesten Beleidigungen strotzende Briefe überbringen; eines dieser Schreiben bleibt sogar — ein Beweis für das technische Ungeschick des Dichters resp. Bearbeiters — am Boden liegen, um im letzten Akt dem heimkehrenden Romulus den Verrat seines Freundes zu enthüllen. Auch bei Shakespeare ist das Motiv, das in der gemeinschaftlichen Vorlage sicherlich zur vollen Geltung gekommen war, angedeutet wenn auch

nicht durchgeführt. Im dritten Akte erbietet sich Proteus, die Briefe seines Freundes der Silvia übermitteln zu wollen, ohne daß später dieser Briefe noch einmal Erwähnung geschähe. Im vierten Akt überreicht die als Page verkleidete Julia der Silvia ein Schreiben, nimmt es aber sofort, eine Verwechselung vorschützend, trotz aller Bitten der Silvia wieder an sich. Im deutschen Drama stellt der falsche Freund den ihm unbequemen Liebhaber als einen gemeinen Menschen dar, der kurz vor der Hochzeit seine Braut verläßt und sie und ihren ehrwürdigen Vater in rohester Weise beschimpft. Shakespeare durfte, da er ein Lustspiel schrieb, seinen Helden nicht zu tief sinken lassen; er deutet deshalb den schurkischen Plan des Nebenbuhlers nur an: „am besten man verleumdet Valentin — als falsch und feig und von gemeiner Herkunft — drei Dinge die ein Weib am meisten haßt", ohne dies Motiv im weiteren Verlauf der Handlung zu verwerten.

Shakespeare hat seinem Drama einen versöhnenden Abschluß gegeben, indem er einen Stoff, der wie kein anderer zu einer Tragödie sich eignete, in den ihm widerstrebenden Rahmen eines Lustspiels hineinzwängte. Die Lösung der Konflikte ist dann auch eine durchaus unbefriedigende; die Gegensätze werden nicht ausgeglichen, sondern einfach ignoriert, und wie ein Hohn auf die Freundschaft, die hier in der gröblichsten Weise mißachtet und verraten wurde, klingt es, wenn Valentin die allgemeine Versöhnung mit den Worten besiegelt: „Ich schließe diesen glücklichen Verein, Solch Freundespaar darf sich nicht lang entzwein", und wenn das ganze Stück in die Lobeshymne ausläuft: „Ein Fest, ein Haus, ein gemeinsam Glück".

Das deutsche Drama lehnt sich in seinem tragischen Ausgang ohne Zweifel näher an das Original an als Shakespeare; sicherlich ließ die ursprüngliche Fassung Silvia den Verführungskünsten des Betrügers unterliegen und machte so eine Versöhnung unmöglich. Auch in den two gentlemen of Verona scheint sich eine wenn auch abgeblaßte Erinnerung an den Fall Silvias erhalten zu haben. Als in der zweiten Scene des vierten Aktes Proteus der Silvia seine Liebe erklärt, nimmt diese seiner Leidenschaft jede Hoffnung, macht von ihrem Abscheu gegen ihn durchaus kein Hehl, willigt aber im völligen Widerspruch gegen ihre Worte ein, dem angeblich von ihr so Verachteten ihr Bild zu senden mit der eigenartigen Begründung, daß es seiner „Falschheit besser steht, wenn Schatten sie verehrt und Götzen dient". Und wirklich hält sie auch ihr Versprechen, obwohl durch die Erzählung der Julia ihr Haß gegen Proteus nur noch gesteigert sein mußte.

Ayrers „Comedia von der schönen Sidea, wie es jhr biß zu jrer Verheüratung ergangen“[1] ist mit Shakespeares tempest nah verwandt. Ein zauberkundiger Fürst wird aus seinem Lande vertrieben und muß mit seiner Tochter in die Wildnis flüchten; durch magische Künste gelingt es ihm, den Sohn seines Feindes gefangen zu nehmen und ihn zu zwingen, niedere Knechtesdienste zu leisten. Die Tochter des Peinigers gewinnt den jungen Prinzen lieb, diese Liebe vermittelt die allgemeine Versöhnung, führt zur fröhlichen Hochzeit des jungen Paares und zur Wiedereinsetzung des vertriebenen Fürsten. — Diese Übereinstimmungen schließen jeden Zufall aus, es muß ein Zusammenhang zwischen beiden Dramen bestehen. Da nun Shakespeares tempest aus chronologischen Gründen unmöglich die Quelle für die deutsche Komödie abgegeben haben kann (Ayrer starb 1605, der Sturm entstand ca. 1611), anderseits aber die Annahme, daß Shakespeare den Stoff zu seinem Werke Ayrers „schönen Sidea“ entnommen habe, auf große Schwierigkeiten stößt, so wird man die Übereinstimmungen am besten auf die Weise erklären können, daß man beide Dramen auf ein älteres, englisches Schauspiel zurückgehen läßt. Ob zu dieser gemeinschaftlichen Quelle auch das 1598 gedruckte Stück „the Rare Triumphs of Love and Fortune“, auf das W. Brooble zuerst aufmerksam machte,[2] in Beziehung steht, wage ich nicht zu entscheiden. In einem auffallenden Punkte stimmt es mit Ayrer überein: Antonio, der das Liebesverhältnis zwischen seiner Schwester Fidelia und Hermione verraten hat, wird zur Strafe von dem zauberkundigen Bomelio mit Stummheit geschlagen; auf dieselbe Weise macht Sidea den Teufel Runcifal, der ihren Vater von ihrer beabsichtigten Flucht benachrichtigen will, unschädlich.

Den Schauplatz der Handlung verlegt Ayrer nach Litthauen, und es sind bestimmte Ereignisse aus der Geschichte dieses Landes verwertet; wahrscheinlich schließt sich die deutsche Komödie in der Wahl der Scenerie dem verloren gegangenen Originale an. Shakespeare hingegen läßt sein Stück auf einer einsamen Insel spielen, vermutlich einer Anregung folgend, die ihm durch die 1610 erschienene Schrift „Discovery of the Bermudas, otherwise called the isle of Devils“ gegeben wurde.

[1] Ed. Keller S. 2177 ff.; Tieck, deutsches Theater Bd. I S. 323 ff.; Cohn S. 5 ff.; Tittmann, Schauspiele des 16. Jahrh. Bd. II Leipzig 1868, S. 157 ff.

[2] Shakesp. Jahrbuch XXIII, 344.

Ayrer benutzte außer dem englischen Schauspiele in ausgiebigem Maße deutsche Märchenmotive.

1613 wurde in Nürnberg ein Drama „von Celido und Sedea" aufgeführt. Creizenach S. LXV läßt die Frage nach der Herkunft dieses Stückes unbeantwortet, ich bin der Meinung, daß es — wie der Name Sedea = Sidea andeutet — auf das von uns angesetzte englische Original hinweist.

Tugend- und Liebesstreit. Vergl. die ausführliche Einleitung Creizenachs S. 55.

Das Drama wurde in der uns vorliegenden Gestalt am 30. Oktober 1677 auf dem Schlosse Bevern aufgeführt und wahrscheinlich kurz darauf in Druck gegeben. Es steht in enger verwandtschaftlicher Beziehung zu Shakespeares „Was ihr wollt", beide Stücke gehen auf dieselbe Quelle, eine Novelle des englischen Offiziers Barnabas Riche, zurück.[1] Während aber das deutsche Drama sich ziemlich eng an diese Novelle anschließt, weicht Shakespeare recht beträchtlich von derselben ab; er läßt das ganze Vorspiel in Cypern ausfallen, stellt durch eine Reihe selbsterfundener Züge die Charaktere seiner Helden in ein freundlicheres Licht und schuf durch Einführung Malvolios, Marias, der beiden Junker und des Narren ein Zwischenspiel von höchstem Reize; nur in dem einen Punkte, daß die Geliebte des Herzogs sich im Trauerjahr befindet, steht er Riche näher als die deutsche Version. Freilich weder Shakespeare, noch auch „Der Tugend- und Liebesstreit" sind direkt von Riche abhängig; sie gehen vielmehr, wie gemeinsame charakteristische Abweichungen von der Novelle zeigen, auf ein älteres, nicht mehr erhaltenes englisches Schauspiel zurück, das seinen Stoff vollständig der Richeschen Erzählung entlehnte. Mit diesem Drama, vielleicht auch nur mit dem Shakespeareschen Lustspiel scheint ein Stück aus dem Repertoire der deutschen Wanderbühne „Die getreue Sklavin Doris" (siehe oben S. 69) nahe verwandt zu sein.[2] Hier wie bei Shakespeare und in der deutschen Bearbeitung folgt eine Prinzessin dem heimlich Geliebten, erleidet Schiffbruch, tritt als Diener in die Dienste des Erkorenen, läßt sich von ihm als Liebesboten benutzen und erreicht nach vielen Mißverständnissen endlich das Ziel ihrer Wünsche. Auch die Nebenhandlung ist dieselbe: Ein Bruder sucht die entflohene Schwester

---

[1] Riches Abschied vom Kriegshandwerk, enthaltend höchst ergötzliche Geschichten für Friedenszeiten 1581.

[2] Heine, Die deutsche Wanderbühne. 1889. S. 75.

wieder auf, gewinnt die Zuneigung einer schönen Dame, macht den früheren Nebenbuhler zu seinem Schwager. Die Übereinstimmung zwischen der Komödie „Die getreue Sklavin Doris" und Shakespeares „Was Ihr wollt" erstreckt sich selbst auf Einzelheiten. Wie dort Ptolemaeus seine Liebesbeteuerungen, die einem abwesenden Jüngling zu gelten scheinen, in Wirklichkeit an Arsinoe richtet, so verbirgt hier Viola ihre Liebe zu Orsino; wie Orontes an ein Verhältnis zwischen Doris und Arsinoe glaubt, so hält Orsino Olivia und Viola für verheiratet; dem Eunuchen Bajous entspricht in etwa der alberne Hofmeister der Olivia, dem Erastus Tobias, der Dirce die Maria.

Der Tugend- und Liebesstreit, dessen Entstehung in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, ist aus einem älteren Drama hervorgegangen, das unter dem Titel „von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig" 1608 in Graz, „vom Herzog von Venedig und des Königs in Cypern Tochter" 1626 in Dresden und als „Die Verlierung beider Königlichen Kinder aus Cypern, worin Pickelhäring sehr lustig sich erzeiget", zwischen 1654 und 1663 in Güstrow aufgeführt wurde.

Zu den komischen Partien unseres Stückes — Pickelhäring verprügelt einen Dieb, der ihm sein Geld stehlen will und wirft sich zum Lehrmeister eines neu angeworbenen Pagen auf — finden sich Parallelstellen in Ayrers „Comödie von der schönen Phaenicia", die wiederum bekanntlich nahe Beziehungen zu Shakespeares „viel Lärm um nichts" aufweist.

Die „schöne lustige triumphierende Comoedia von eines Königes Sohne aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt", gedruckt in der Sammlung von 1620, geht sicherlich auf eine englische Quelle zurück.[1] Die Bearbeitung ist eine äußerst rohe und ungeschickte. Viele Scenen sind gekürzt, manche ganz weggefallen, so diejenigen, in denen ursprünglich die beiden Freier Douglas und Tinax, deren Namen ohne jede Motivierung stehen geblieben sind, auftreten sollten. Der Zauberer, im Text Barrabas genannt, heißt im Personenverzeichnis und einmal in der Bühnenanweisung Runcifax. Das Thema des Stückes ist einfach, Versöhnung zweier feindlicher Herrscher durch die Heirat ihrer Kinder, die Handlung ansprechend und wirksam. Die Worte, Akt I, „wie die Welt nur eine Sonne kan leiden, also auch kan jetz Engelland und Schottland einen

[1] Tittmann, Schauspiele der engl. Komödianten. S. 53.

König leiden" beziehen sich nach einer Vermutung Creizenachs (LVII) vielleicht auf die Thronbesteigung Jacobs I. (1603).

Nach einem Bericht des hessischen Kammerdieners Johann Eckel vom 1. März 1607 beabsichtigten die Engländer in Cassel, als Abschiedsvorstellung diese Komödie zu spielen. Weitere Aufführungen: Dresden den 27. Juni 1626 „Comoedia von den Koenig in Engelandt und den Koenig in Schottlandt", ebenda 1631 „von Serale" (lies: Serule, der Name des englischen Prinzen), Güstrow 1660 „der streit zwischen Engellandt undt Schottlandt", in Lüneburg 1660 „wie England und Schottland ein Königreich worden sey", Danzig 1669 „von dem Könige von England und dem von Schottland, dessen Sohn sich in Narrenkleider verkleidet und der Prinzessin abwartet". Die Aufführung „vom König in Engellandt", die 1631 in Dresden erwähnt wird, bezieht sich vielleicht auch auf unser Drama. In Bautzen[1] spielten 1628 die Schüler eine lateinische Komödie „de vita scholasticorum" und eine deutsche vom Könige von England und Schottland aus dem Pickelhering.

Ein lustig Pickelheringsspiel von der schönen Maria und dem alten Hahnrei.

Die englische Quelle für dies 1620 gedruckte Spiel läßt sich ebenfalls nicht nachweisen, wahrscheinlich lag eine Gesangesposse dem deutschen Stück zu Grunde.

Der Alte heiratet die übel berufene Jungfrau Maria vom langen Markte, diese läßt sich bald mit einem Soldaten ein und beruhigt den Hahnrei, der sie bei ihrer Untreue ertappt hat, indem sie ihren Buhlen als „unseren Schwager" vorstellt. Der Gatte, von seinem Sohne und seinen Nachbarn gewarnt, schöpft wieder Verdacht und will sein Weib auf die Probe stellen. Er verreist zum Scheine; der Soldat findet sich bei der Frau wieder ein und versteckt sich bei der Ankunft des Gatten hinter einen Kasten; Maria klagt ihrem Manne, daß sie ein Loch in ein Laken gebrannt habe, breitet das Tuch vor dem Kasten aus, so daß ihr Buhle entkommen kann. Der Alte veranstaltet jetzt eine neue Probe, er stellt sich tot. Seine Frau will ihn unter dem Galgen begraben lassen, sein Diener treibt mit der vermeintlichen Leiche rohe Späße, nur der Sohn trauert aufrichtig. Die Scene schließt folgendermaßen: „Kömpt die Fraw mit den Soldaten und wollen sich vertrawen lassen, Pickelhering gehet forne an mit der

[1] Mitteilung Chr. Techells in seiner handschriftlichen Bautzener Chronik; vergl. Köhler, Shakesp. Jahrb. I, 415. Creizenach LVIII.

Trummel, da sie aber mitten auff die Gassen kommen, begegnet in der alte, hat in der einen Hand eine Fackel, in der andern ein Stieffel, stellet sich gahr vngestalt zertrennet in Ordnung ꝛc." Die Frau erklärt, alles sei nur Scherz gewesen, und wird wieder in Gnaden aufgenommen, nicht so Pickelhäring, der den Alten mit dem Rufe „Hahnrei, Hahnrei" über die Bühne treibt.

Der Stoff verwertet internationale Schwankmotive, schon Ayrer hat in seiner „Comedia von einem alten Buler und Wucherer, wie es jhme auf der Buhlschaft ergangen und wie er seines Weibs lieb probirt" (Keller 2225), die Posse benutzt, die demnach schon vor 1605 in Deutschland bekannt war. Auf eine Danziger Reminiscenz geht die Bezeichnung der Buhlerin als „Maria vom Langen Markte" zurück. (Bolte, D. Theater, S. 38), In neuer Zeit wurde das Possenspiel bearbeitet von Achim von Arnim: „Der Hanrei und die schöne Maria vom langen Markte", Schaubühne, Bd. I, Berlin 1813; sämtliche Werke, Bd. VI.

Ein ander „lustig Pickelheringsspiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen macht". Gedruckt in der Sammlung der englischen Komödien 1620, vergl. Tittmann, 237 ff., Creizenach LXXII, Bolte, Danziger Theater, S. 225.

Hans Pickelhäring verabredet mit seiner Frau, daß der, welcher zuerst spricht, die offen stehende Thür schließen soll. Nachbar Wilhelm tritt ein und erlaubt sich gegen die Frau Zärtlichkeiten, so daß Hans ärgerlich sein Schweigen bricht und auf diese Weise seine Wette verliert. Pickelhäring setzt, durch die Vertraulichkeiten Wilhelms stutzig gemacht, in die Treue seines Weibes berechtigte Zweifel; um sich Gewißheit zu verschaffen, gedenkt er sich an einen Zauberer zu wenden. Nachbar Wilhelm erfährt durch die Frau diesen Plan und verhilft dem Hans zu einem Steine, der ihm die Gestalt des verdächtigen Hausfreundes verleihen soll. Mit diesem Steine will Pickelhäring die Ehrbarkeit seiner Frau versuchen, doch diese, die natürlich in den Betrug eingeweiht ist, weist ihn energisch zurück und beschämt so seinen Argwohn.

Außer dieser Fassung in der Sammlung der englischen Komödien sind noch vier Bearbeitungen dieses Stoffes erhalten:

1. Ayrer: Zwischenspiel der Komödie vom König in Cypern, ed. Keller 3. 1997 ff.

2. Zwischenspiel in der Danziger Tragicomödia vom stummen Ritter. Bolte, Danziger Theater, S. 268 ff.

3. J. Soet, Jochem-Jool, ofte Jalourschen-Pekelharingh. Amsterdam 1637.

4. Jan Vos, klucht van Oene. Amsterdam 1642.

Die Neubearbeitung durch Arnim, der die Fassung von 1620 zu Grunde gelegt hat, kommt nicht in Betracht. — Über die Aufführungen dieser Posse haben sich verschiedene Nachrichten erhalten:[1]

1641 wurde einer zu Saalfeld gegebenen Schulkomödie vom verlorenen Sohn das Zwischenspiel eingefügt: „Hans cum lapide miro molitoris ac uxoris suae suspectae amorem exploraturus“. Ebenso wurde 1671 zu Torgau bei Gelegenheit einer Aufführung der Chrysille das Zwischenspiel vom Nachbar Wilhelm gegeben. In Dresden spielten 1673 unbekannte Komödianten die Posse von der „Unsichtbarkeit des Pickelharings“; ebenda führte 1674 Carl Paulsen „Visibilis und invisibilis“ auf. Velten gab 1680 in Bevern die „Unsichtbarkeit“, 1684 zu Dresden die Posse „Visibilis und invisibilis“.

Wie schon Tittmann erkannt hat, geht die allen diesen Fassungen zu Grunde liegende englische Clownsposse auf zwei verschiedene Schwänke zurück. Der erste behandelt den Streit zweier Eheleute um das Zumachen der Thür, ein Motiv, das in der italienischen Novellistik ziemlich verbreitet war und besonders von Straparola[2] ausgebildet wurde. Dieser Schwank, der in mehreren englischen und französischen Fassungen wiederkehrt, ist in unserer Posse als Einleitung benutzt. Die Haupthandlung dreht sich um den Versuch Pickelhärings, mit Hilfe des wunderbaren Steines die Treue seiner Frau zu erproben. Auch dies Motiv ist kein englisches Eigentum. Boccaccio[3] erzählt die Geschichte eines einfältigen Malers Calandrino, dem übermütige Genossen den angeblich unsichtbar machenden Stein Heliotrop aufschwatzen. Als der Maler glücklich über den seltenen Fund nach Hause zurückkehrt, wird er von seiner Gattin, die von der Verabredung nichts weiß, erkannt und angesprochen; er durchschaut aber den Betrug trotzdem nicht, sondern klagt, daß die Frauen alles verderben und jedem Ding seine Kraft nehmen.

Am engsten an das verlorene englische Original scheint sich die Komödie von dem Jahre 1620 anzuschließen. Ayrer weicht insofern von dieser Fassung ab, als er den Zauberer nicht von dem ehebreche-

---

[1] Richter, Programm Saalfeld 1864. S. 8. Fürstenau I, 231, 248 f., 271.

[2] Piecavoli notti 8, 1.

[3] Decamerone VIII, 3.

rischen Nachbar spielen läßt, sondern einen wirklichen Schwarzkünstler Nigrinus einführt, der den mißtrauischen Hahnrei durch allerhand Teufelsspuk von seiner Macht überzeugt. Das Danziger Zwischenspiel weist sowohl mit dem Drama der englischen Komödianten, als auch mit der Ayrerschen Bearbeitung manche Berührungspunkte auf; doch ist es ausführlicher als beide. Auf dem Danziger Zwischenspiel beruht die Posse des Jan Soet. Der Schwarzkünstler Lubbert vollführt hier nicht selbst den Betrug, sondern ist nur dem listigen Buhler zu demselben behilflich. Jan Vos benutzt zu seiner fünf Jahre später entstandenen derben Posse „Oene“ außer der Komödie von 1620 und der Soetschen Bearbeitung auch noch den englischen Schwank „the humours of John Swabber.[1] Auf die Oene des Vos geht vermutlich das von Brécourt um 1666 verfaßte Lustspiel „Le jaloux invisible“[2] zurück, das dann wahrscheinlich den Aufführungen von Paulsen und Velten zu Grunde gelegt wurde.

Comödie von der Christabella. 1626 in Dresden aufgeführt. Wahrscheinlich die Bearbeitung eines verloren gegangenen englischen Dramas, das die Geschichte von Sir Eglamour of Artois behandelte; in dem Spielverzeichnis des Johannes Schilling, Prag 1651, befand sich ein Stück „von den zwei streitbaren Rittern Etelmor und Trauenmor“.[3]

Dramen nicht englischen Ursprungs.

Wenn auch die Komödianten zumeist nur englische Dramen spielten, so nahmen sie doch auch Stücke nicht englischer Herkunft in ihr Repertoire auf. Die Truppe Sackevilles und die Theers spielte nachweisbar Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Das Nördlinger Programm und die beiden Rothenburger Verzeichnisse geben die Susanna und Vincentius Ladislaus an; vielleicht kam letzteres Stück, da „in schönen deutschen Reimen“ agiert werden sollte, in der Umarbeitung des Elias Herlicius[4] auf die Bühne. Eine Aufführung des

---

[1] Chetwood, collection of old plays 1750. S. 38.

[2] Fournel, les contemporains de Molière I, 477.

[3] Vergl. Creizenach LXVI.

[4] Gedruckt 1601 zu Wittenberg, Goedeke Grundriß II, 521.

Vincentius Ladislaus und der Ehebrecherin durch englische Komödianten in Frankfurt 1597 ist recht wahrscheinlich, wenn auch nicht direkt beglaubigt. Hans Sachs war vermutlich durch die „Tragedi, die zween Ritter von Burgunt"[1] und die Tragödie „von der Lisabetha eines Kaufherrn Tochter" vertreten. Für die religiösen Dramen der Komödianten: Daniel in der Löwengrube (Nördlingen 1604), der reiche Mann und der arme Lazarus (Graz 1608, Dresden 1626 und 1646), Erschaffung der Welt (Dresden 1646) sind englische Vorlagen anzusetzen, ebenso für die 1593 in Frankfurt zur Aufführung gebrachten, „von einem von ihnen selbst erfundenen geistlichen Komödien"; der Titel eines dieser letzteren Stücke „von Abraham und Loth und vom Untergang von Sodom und Gomorha", ist urkundlich überliefert.

Ein Amadis-Drama wurde 1610 zu Torgau aufgeführt. Vielleicht handelt es sich um eine deutsche Bearbeitung des berühmten spanischen Romans, wie sie uns vorliegt unter dem Titel „Historia von des Ritters Amadisens auß Francreich . . . thaten die allererste Komedia". Dresden 1587. Der unbekannte Verfasser der deutschen Komödie lehnt sich an das Festspiel des Gil Vicente an: Auto de Amadis sobre los muy altos y muy dulces amores de Amadis de Gaula con la princessa Oriana hija del Rey Lisuarte, welches ums Jahr 1521 verfaßt, 1533 in Evora zu Ehren des Königs Johann III. aufgeführt worden ist. Im Anschluß an den Roman des Garci Ordoñez de Montalvo verfaßte der Dresdner Hofbarbier Melchior Meyer ein von der obengenannten Komödie abweichendes Amadis-Drama, das, nachdem der Autor schon Juli 1613 sich behufs einer Aufführung an den Kurfürsten gewandt hatte, nachweisbar am 11. Februar 1678 am Dresdner Hofe gegeben wurde.[2]

Unbestimmt ist die Herkunft des Amphitryo,[3] der sich in dem Repertoire der Engländer befand. Dresden 1626 „Die Komödie von Amphitryone", ebenda 1669 „von Jupiter und Amphitryon"[4] und 1678 „von Amphitryone". Heine hat für seine Annahme,[5] daß dem

[1] Im Nördlinger und Rothenburger Repertoire finden wir ein Stück „von dem weisen Urthel Caroly des herzogen auß Burgundt, wegen zwayer Riter". Oktober 1646 gaben Erfurter Springer in Dresden eine Tragödie „vom herzog aus Burgund und beyden Rittern Neudeckern und Lamprechten".

[2] Vergl. Adam Schneider, Spaniens Anteil an der deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts. Straßburg 1898 S. 165 und 283 ff.

[3] Vergl. Creizenach LXIV.

[4] Fürstenau I, 229.

[5] Heine, Johannes Velten, Inaugural-Dissertation, Halle 1887.

deutschen Amphitryo die von dem Holländer Damme verfaßte Übersetzung des plautinischen Lustspiels zu Grunde liege, keine Beweise erbracht.

Die Komödie von Sidonia und Theagenes (gedruckt in der Sammlung von 1620) ist eine Prosa-Auflösung des gereimten deutschen Schauspiels Amantes amentes von Gabriel Rollenhagen.[1] Die Eltern wollen die Tochter Sidonia (bei Rollenhagen Lucretia), „weil es so weit gekommen ist, daß Cupido sie arg verletzt", verheiraten. Bald naht sich ein Freier, der alte Junker Nausicles (Gratianus), den aber die Tochter aus einem sehr materiellen Grunde nicht mag; ebenso weist sie die etwas handgreifliche Bewerbung des unflätigen Knechtes Cnemon (Hans) ab und schenkt ihre Liebe dem „Stutzer" Theagenes (Eurialus), der dann ohne weitere Hindernisse die Braut heimführt; der Knecht tröstet sich mit der Magd Aleke.

Das Niedersächsische in den Rollen des Knechtes und der Magd ist ins Hochdeutsche übertragen, doch verlieren die derben Späße dadurch viel von ihrer Frische und Eigentümlichkeit. Die Namen der auftretenden Personen sind bis auf den der Magd durch andere, zumeist aus Heliodors Aetiopica entlehnte, ersetzt. Statt der Kupplerin Lena wird der „Jung" des Liebhabers eingeführt. Der Bearbeiter war ein Mann von gelehrter Bildung, wie aus seinen mythologischen Anspielungen und lateinischen Bühnenanweisungen hervorgeht.

Die Dramen der Sammlung „**Liebeskampf**"[2], gedruckt 1630 und von demselben Verleger herausgegeben wie die Sammlung des Jahres 1620, weisen keinen spezifisch englischen Einfluß auf, sondern zeigen ein entschieden romanisches Gepräge. Im besonderen ist sowohl im Bezug auf den Stoff als auch auf die Behandlungsweise die französische Schäferpoesie für sie vorbildlich gewesen. Da aber diese Schauspiele wahrscheinlich durch englische Komödianten zur Darstellung gelangten — sie führen auch den Titel „Ander Theil der Engelischen Comoedien und Tragödien" — so erscheint eine kurze Betrachtung derselben an dieser Stelle gerechtfertigt.

Comoedia Und Macht des kleinen Knabens Cupidinis. Cupido läßt Jucunda und Florettus, die für die Pfeile des kleinen

---

[1] Vergl. Köhler, Shakesp. Jahrb. I, 406; Tittmann XII; Gaedertz, Gabriel Rollenhagen, Leipzig 1881.

[2] Creizenach LXXVI. Eine eingehende Charakteristik des Liebeskampfes findet sich im 6. Kapitel des Creizenachschen Werkes S. CVIII.

Gottes unverwundbar zu sein glaubten, in Leidenschaft zu einander entbrennen. Der schurkische Balandus will die Jucunda für sich gewinnen, er überfällt sie im Walde und versucht sie zu vergewaltigen. Die Jungfrau entflieht, sinkt aber bald erschöpft nieder. So findet sie Florettus, er hält die Geliebte für tot und ist entschlossen, sie nicht länger zu überleben. Doch bevor er sich den Tod giebt, will er ihr Antlitz noch einmal küssen; Jucunda erwacht, Wiedersehen, glückliche Vereinigung der Liebenden.

Comoedia von dem Aminta und Silvia. Nach dem Aminta Tassos. Eine ältere deutsche Übersetzung des Aminta ist unbekannt.

Comoedia und Prob getrewer Liebe. Um die Prinzessin Floriana werben Florisel und Lothario; Floriana will sich für den entscheiden, der ihr aus Hispanien ein „Kräntzlein getrewer Liebe" holt. Florisel tritt sofort die Reise an; Lothario aber bewegt die Prinzessin, ihm in das benachbarte Rosenthal, woselbst sie „mit dem güldenen Apfel" ihn erproben könne, zu folgen. Unterwegs werden sie von einem Zauberer gefangen genommen, Lothario kämpft gegen ihn, wird aber überwunden; er entflieht und überläßt die Prinzessin ihrem Schicksal. Florisel erscheint mit dem „Kräntzlein getrewer Liebe", tötet den Zauberer und befreit die Geliebte.

Comoedia von König Mantalor unrechtmessigen (sic.) Liebe vnd derselben Straff. Arpilior, Sohn des Königs Mantalor, und Galathea lieben sich. Mantalor wird von Leidenschaft zu der Braut seines Sohnes ergriffen, tötet seine Gemahlin und bestürmt Galathea, die Seinige zu werden. Da die beiden Liebenden sich treu bleiben, giebt der ergrimmte König den Befehl, sie zu töten. Der Zauberer Pannus errettet sie, er stellt zwei ihnen gleichende künstliche Figuren her, die wirklich hingerichtet werden. Die vermeintlichen Leichen läßt der König in einem von zwölf Rittern bewachten Gemache aufstellen, das er täglich zu einer bestimmten Stunde besucht. Der fahrende Ritter Florisel versteckt sich in dem Gemache, durchschaut den Sachverhalt, tötet die Wächter und den König und führt die Liebenden einander zu. Dieses Drama lehnt sich zum Teil, wie Bolte nachgewiesen hat, an das Schäferspiel Silvie von Mairet (1621) an.

Tragi Comoedia, abgedruckt bei Creizenach 191 ff. Die Prinzessin Rosalina wird auf der Fahrt zu ihrem Verlobten Listanus schiffbrüchig an eine Insel verschlagen. Die beiden Brüder Barquinus und Argantes verlieben sich in sie. Letzterer läßt seinen Bruder ermorden, flieht mit der Schönen auf ein Schiff, wird aber von den Besitzern

desselben, die ebenfalls in Leidenschaft zu der Prinzessin entbrennen, aus dem Wege geräumt. Rosalina entkommt mit Hilfe eines treuen Dieners, widersteht noch manchen weiteren Angriffen auf ihre jungfräuliche Ehre und wird schließlich mit dem Geliebten, dem sie trotz aller Versuchungen die Treue gewahrt hat, vereint. Die allgemein gehaltene Angabe Creizenachs, es seien internationale Märchenmotive verwertet, läßt sich dahin präcisieren, daß die „Tragicomoedia" zum Teil eine Dramatisierung der Novelle Boccaccios „die Abenteuer der Prinzessin von Babylon" (Decamerone, II 7), darstellt, zum Teil auf den griechischen Roman des Xenophon von Ephesus, die Anteia, zurückgeht (vergl. Rohde, der griechische Roman 1900, 409ff. und M. Landau, die Quellen des Decameron 1886, 296). Eine ausführliche Darlegung des Verhältnisses dieser drei Versionen zu einander an dieser Stelle würde zu weit führen.

Tragoedi Unzeitiger Vorwitz, abgedruckt bei Creizenach S. 259ff. Amandus will ohne Grund die Treue seiner Gattin Juliana auf die Probe stellen und veranlaßt seinen Freund Mannus, die Rolle des Versuchers zu übernehmen. Dieser leistet anfangs dem Wunsche ungern Folge, führt aber später die ihm aufgezwungene Rolle nur zu gut durch; er entbrennt in Liebe zur Juliana und entflieht mit ihr, Amandus giebt sich verzweifelt selbst den Tod. Die Tragödie beruht auf einer Novelle im ersten Teil des Don Quijote (1605), el curioso impertinente, und zwar ist, wie Creizenach gezeigt hat, eine alte deutsche Übersetzung aus dem Jahre 1617 benutzt worden.[1] Die berühmte spanische Novelle war auch in England dramatisch behandelt worden, außer der bei Creizenach erwähnten second maid's tragedy ist ebenso der wahrscheinlich von Beaumont und Fletcher verfaßte coxcomb[2] hier anzuführen; freilich ist der „unzeitige Vorwitz" vollständig von den genannten Dramen unabhängig.

[1] Die erste Verdeutschung der Cervantesschen Novelle geht nicht, wie Creizenach annahm, auf Oudins Ausgabe des Originals, sondern auf die französische Übersetzung Baudouins zurück. Vergl. Schwering, S. 83.

[2] Aufgeführt 1610 (?), gedruckt 1647. Vergl. Dyce, Beaumont and Fletcher Works, with Notes and a Biographical Memoir. Bd. III, 117.

Nicht identifizierte Dramen.

Es bleiben noch folgende Dramen übrig, deren Identität ich ebensowenig wie Creizenach (S. LXV) nachzuweisen imstande bin.

1. Von Botzarhio einem alten Römer (Nördlingen 1604), wohl identisch mit dem zu Rothenburg aufgeführten Stücke „von Einem Alten Römer, so seinen Sohn wegen Eines Jungen weibes des guts enterben wollen".
2. vonn Melone, Einem vertriebenen Khönige auß Dalmatia.
3. von Ludovico, Einem Khönige aus Hispania (Rothenburg 1604).
4. von den zwei Brüdern König Ludwig und König Friedrich von Ungarn (Graz 1608).
5. Von der Obrigkeit (Straßburg 1614).
6. Vom behenden Dieb (Rhampsinit?).
7. Vom alten Proculo.
8. Vom Herzog von Mantua und Herzog von Verona.
9. Vom Gevatter.
10. Vom Grafen von Angiers (Dresden 1626).
11. Von der Agrippina.
12. Von der Isabella Königin von Klein-Britannien (Dresden 1630).
13. Vom Könige aus Graecia.
14. Vom Könige aus Frankreich.
15. Vom stolzen Jüngling Eucasto (Dresden 1646).

Das unter Nr. 10 genannte Drama vom Grafen von Angiers beruht vielleicht auf einer Novelle des Dekamerone, die das Schicksal des Grafen von Angers erzählt. Dieser wurde von der Königin von Frankreich, die ihn vergebens zum Ehebruch zu verführen gesucht hatte, verleumdet, mußte mit seinen Kindern fliehen und wurde dann nach langen, mühereichen Jahren, als sich seine Unschuld herausgestellt hatte, wieder in seine Heimat berufen und von seinem Könige mit Ehrungen überhäuft. — Das 1630 in Dresden aufgeführte Stück „von der Isabella, Königin von Klein-Britannien" (Nr. 12) behandelt möglicher Weise die Liebesgeschichte des Aurelio und der Isabella in Anlehnung an den spanischen Roman des Juan de Flores. Dieser Roman, dessen erste Ausgabe ins Jahr 1521 fällt, erfuhr eine Reihe von Übersetzungen; ins Englische wurde er unter dem Titel übertragen: „The Histoire of Aurelio and of Isabell doughter of the king of Schotlande, nyeuly translatede in foure languagies, Frenche, Italien, Spanische

and Inglische". Bruxella 1607. Die erste uns erhaltene deutsche Bearbeitung stammt aus dem Jahre 1630.[1]

Das unter Nr. 15 angeführte Drama „vom stolzen Jüngling Eucasto" ist wahrscheinlich ein Nachklang des englischen Spieles „every man."

Über die Tragödie von den zwei Brüdern König Ludwig und König Friedrich haben Meißner S. 98 und Heine S. 29 wenig ansprechende Hypothesen aufgestellt.

Singspiele der englischen Komödianten.[2]

Von der größten Bedeutung für das Repertoire der englischen Komödianten waren die Singspiele, die zumeist in die darzustellenden Dramen eingelegt, bisweilen auch ohne diese Umrahmung für sich allein aufgeführt wurden. Natürlich dichtete und sang man schon früh in Deutschland Lieder in Dialogform, aber Erweiterungen solcher Einzellieder, größere, strophisch gegliederte, auf der Bühne dargestellte Gesangespossen waren noch unbekannt. Sie wurden erst von den Engländern, die sie Jigs nannten, eingeführt und bürgerten sich dann unter dem Namen „Ein Lied, der engelländisch Tantz genanndt", „singendes Spiel", „singendes Possenspiel" außerordentlich rasch in Deutschland ein.

Diesen Singspielen zum größten Teil hatten die fremden Komödianten ihre Beliebtheit zu verdanken, in ihnen vereinigte sich alles, was eine schaulustige Menge anziehen mußte: ein pikanter, oder vielmehr ein dem Geschmacksniveau des Publikums entsprechend derb anzüglicher Stoff, der mit besonderer Vorliebe das Motiv des Ehebruchs behandelte, frische gefällige Musik, die nur wenige öfters wiederkehrende Melodien enthaltend dem Zuhörer es leicht ermöglichte, in den Refrain einzustimmen, glänzende Kostüme und Dekorationen, muntere Tänze

[1] A. Schneider, Anteil Spaniens an der deutschen Litteratur S. 249 ff.

[2] Vergl. über dies Thema die eingehende Untersuchung von Bolte, die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger, in Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen, Bd. VII, 1893.

und Akrobatenkunststücke. Zum Verständnis dieser Possen war nicht, wie anfänglich beim Drama, die Kenntnis der englischen Sprache erforderlich; der Text kam kaum in Betracht, die Handlung war so einfach, zudem durch Musik, Gebärde und Tanz so veranschaulicht, daß jeder aus dem Publikum ihr ohne Schwierigkeiten zu folgen in der Lage war. Wahrscheinlich haben die Engländer im Anfang ihrer künstlerischen Thätigkeit in Deutschland nur solche Gesangespossen aufgeführt; in der früher erwähnten Bestallungsurkunde für die erste uns bekannte Truppe berufsmäßiger Schauspieler verlangt der Kurfürst von Sachsen, daß die Komödianten „Wan wir taffel halten Und sünsten, so ofte Ihnen solchs angemeldet wirdt, mit Iren Geygen und zugehörigen Instrumenten, auffwarten und Musiciren, Uns auch mit Ihrer Springkunst und anderen, was sie in Zirligkeit gelernett, lüst und ergetzlichkeit machen". Wir hören hier nur von musikalischen und akrobatischen Leistungen sprechen; größere Dramen wird eine Truppe von fünf Mann, wie die 1586 engagierte, überhaupt nicht aufgeführt haben. Mai 1605 hebt Machin in einem Bittgesuche an den Straßburger Magistrat hervor, daß er schon mehrere Jahre im Dienste des Landgrafen Moritz gestanden hätte „furnemblich der Ursachen, daß sie eine solche Musikam haben, dergleichen nit bald zu finden". Ostern 1607 spielte in Frankfurt eine englische Truppe, ihre Hauptthätigkeit bestand in „Musizieren, springen, tanzen und allerhand sunstiger, lustiger Kurzweil". 1612 wurde in Nürnberg „eine gute liebliche Musika gehalten, auch allerlei wälsche Tänze mit wunderlichem Verdrehen, Hüpfen, hinter und für sich Springen, welches lustig zu sehen, dahin ein großes Zulaufen von Alten und Jungen von Mannes- und Weibespersonen auch von Herren des Raths und Doktoren gewesen". Überhaupt stand die englische Musik in Deutschland im höchsten Ansehen; Mitglieder der meist aus Engländern bestehenden Kapelle des Grafen Ernst von Holstein nahmen nach Rists Bericht bedeutende Stellungen ein, sie wurden „wie des Grafen Kanzler und Räte besoldet und wie die Edelleute gekleidet". Berühmte englische Virtuosen und Komponisten wie Simpson, Brade, John Price und Dowland fanden an deutschen Fürstenhöfen ehrende Aufnahme. Die Aufführungen dieser Musiker werden freilich nur konzertartige gewesen sein, während den Singspielen überhaupt jede künstlerische Bedeutung fehlt. Die Singweisen wurden in den meisten Fällen für die betreffende Gesangesposse nicht erst komponiert, sondern bekannten Liedern entnommen; auch herrschte kein besonderer Reichtum an Melodien. Das ver-

loren gegangene Rolands-Drama wurde nach einer einzigen Weise gesungen, ebenso läßt Ayrer seine Stücke nach einer Melodie ableiern; in den beiden englischen Jigs, Singing-Simpkin und the black man, werden drei und vier Töne, in einem deutschen Singspiel von 1630 fünf, bei den Holländern Starter und Fonteyn acht Weisen, gegeben.

Ich werde im folgenden nur die Singspiele besprechen, bei denen englischer Ursprung nachgewiesen oder doch sicher anzunehmen ist.

Der engelländische Roland. Der englische Originaltext ist verloren gegangen, sechs deutsche Bearbeitungen haben sich im Drucke erhalten. Der Inhalt der Posse ist überaus einfach. Roland hat seine Frau im Verdacht der Untreue; um sich Gewißheit zu verschaffen, stellt er sich auf den Rat eines Nachbars tot. Die Frau erscheint trauernd an der Leiche, läßt sich aber von ihrem Geliebten, dem Glöckner Johann, bald trösten; als sie sich mit ihrem Buhlen entfernen will, hält der Totgeglaubte sie zurück und empfängt von ihr die Versicherung der Treue. Dieses Singspiel wurde in Deutschland außerordentlich beliebt und erlangte, wie die zahlreichen Drucke beweisen, eine weite Verbreitung. Die erste Erwähnung dieses Liedes findet sich in einer gereimten Schilderung der Frankfurter Messe, dem „Marktschiff“ von Marx Mangold (Mitteilungen des Vereins für Geschichte zu Frankfurt VI, 2, 322. 1881): „Einer sang, O Nachbawr Rulend, Ein Lied kommen aus Engelland“. Wie Schütze (Hamburgische Theatergeschichte 1794, S. 29) berichtet, wird in einer alten Hamburger Handschrift über die Unzüchtigkeit eines Rolanddramas Klage geführt. Ein Pendant zu der Rolandsposse bildet das Singspiel „Jan der ungetreue Ehemann“, (A. Keller, Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts 2, 1021—1025). Hier bedient sich die Frau derselben List und prügelt ihren ungetreuen Ehegatten, der die Probe nicht bestanden hat, durch. Mit dem Texte des Rolandliedes bürgert sich natürlich auch die Melodie in Deutschland ein; Ayrer schrieb die meisten Singspiele „in des Engelendischen Rolands Thon“, und in zahlreichen historischen, erotischen und geistlichen Gesängen des 17. Jahrhunderts kehrt dieselbe Weise wieder.

The black man. Bolte S. 28.

Neben dem folgenden Singing Simpkin das einzige uns erhaltene englische Singspiel. Gedruckt in Francis Kirkmanns Sammlung the Wits or Sport upon Sport 1672. Zwei Edelleute entführen dem Thumpkin die Liebste und zwingen ihn, mit einem Laken umhüllt,

Gespenst zu spielen und keinen anderen Ton als „Mum“ von sich zu geben. Ein Bürstenhändler wird durch das angebliche Gespenst auch wirklich verjagt; ein Tintenverkäufer aber läßt sich nicht erschrecken, verbindet sich mit Thumpkin, und beide prügeln dann die zurückkehrenden Edelleute weidlich durch. — Eine holländische Umarbeitung dieses Schwankes gab B. Fonteyn, monsieur Sullemanns Soete Vryagi. Amsterdam 1633. Auch eine deutsche Übersetzung muß existiert haben, nach Fürstenau (1, 244) führten Hamburgische Komödianten (Carl Paulsen) Januar 1674 in Dresden das Possenspiel Mum auf.

Singing Simpkin. Bolte, S. 17ff.

Der Stoff ist der internationalen Novellenlitteratur entlehnt. Eine Frau verbirgt ihren ersten Liebhaber, den Clown Simpkin, vor ihrem zweiten Liebhaber, dem Bramarbas, in einer Kiste; bei der Ankunft ihres Ehemannes fordert sie den Bramarbas auf, sein Schwert zu ziehen und sich den Anschein zu geben, als wenn er einen im Hause versteckt gehaltenen Feind suche. Dem Gatten spiegelt sie, nachdem dieser zweite Liebhaber sich entfernt hat, vor, Simpkin habe sich aus Furcht vor dem ihn verfolgenden Soldaten in die Kiste geflüchtet. Der gutmütige Alte bemitleidet den geängstigten Clown, bewirtet ihn freundlich und läßt sich schließlich von ihm zum Hahnrei machen.

Mehrere englische Drucke überliefern diesen Schwank, als dessen Verfasser Robert Cox, ein bekannter Schauspieler aus der Regierungszeit Carls I., genannt wird. Doch wahrscheinlich stammen von diesem Cox nur einige wenige moralisierende Zusätze der späteren Ausgaben. Die Posse muß im 16. Jahrhundert entstanden sein: ein deutsches Lied, das 1592 in Basel gedruckt wurde, folgt schon ihrer Melodie.

Der Schwank wurde in fast wortgetreuer deutscher Übersetzung in die Sammlung von 1620 übernommen (vergl. Creizenach LXXII) und diente in dieser Fassung dem Isak Vos als Quelle zu seinem „Pekelharingh in de Kist“, Amsterdam 1648, der dann 1680 von Velten in Hamburg aufgeführt wurde. Eine andere holländische Bearbeitung, das 1678 herausgegebene Lustspiel „De vrijer in de Kist“ bildet ein steif ehrbares Gegenstück zu dem schlüpfrigen Schwank, hingegen schließt sich die Hamburger Oper „Die Amours der Vespetta, oder der Galan in der Kiste“ 1727 wieder an die ursprüngliche Version an. Unter dem Einfluß der deutschen und holländischen Schauspielertruppe entstand auch in Schweden vor 1691 eine Bearbeitung der beliebten Posse.

Außer der Übersetzung von Singing Simpkin enthält die Sammlung von 1620 noch folgende Singspiele (Bolte 21, Creizenach LXXIIIff.):

Der Narr als Reitpferd.[1] Pickelhäring macht seiner Liebsten den Hof, wird aber von dieser mit Hilfe des dazu kommenden Junkers gezwungen, ihr als Reitpferd zu dienen.

Der Windelwäscher. Die Frau hat ihrem angetrunkenen Mann den Hut fortgenommen und beschuldigt ihn, denselben verloren zu haben; der gefoppte Gatte muß zur Strafe Windeln waschen und Wasser tragen.

Studentenglück. Eine leichtfertige Kaufmannsfrau bestellt ihren Buhlen, den Magister, nachts zu sich; die Magd führt aus Versehen einen vor den Häschern fliehenden Studenten zu ihr, der dann seine Rolle durchführt und noch obendrein 10 Thaler als Geschenk erhält. Als er am andern Morgen in demselben Hause für das Geld Tuch kaufen will, erkennt ihn die Frau, die den Irrtum inzwischen bemerkt hatte, wieder und schenkt ihm das Tuch noch dazu, damit er von dem Geschehenen nichts verraten solle. Pickelhäring durchschaut den Zusammenhang, wird aber bei Wein und Bier von dem Studenten beruhigt.

Der Pferdekauf des Edelmannes. Pickelhäring besorgt einem Edelmann einen Mietsgaul, nimmt dann, da er des Nachlaufens müde ist, Dienste bei einer jungen Frau. Dieser führt er seinen früheren Herrn, der ein schönes Reitpferd sucht, als Buhlen zu. Bei der Ankunft ihres Gatten versteckt die Frau den Edelmann ins hintere Gemach, und sucht ihn da, plötzliche Schmerzen vorschützend, später auf. Der auf dem Gange wartende Gatte muß mit den Schlüsseln klappern und so dem kosenden Paare ein Ständchen darbringen.

Folgende beide Singspiele finden sich im „Liebeskampff" von 1630 (Bolte S. 26, Creizenach LXXXI.):

Der Mönch im Sacke. Ein alter Mann ertappt bei seiner Frau einen Mönch, er will diesen in einen Sack stecken und dann in den Brunnen werfen. Der Mönch stellt sich beim Hineinkriechen ungeschickt und bittet den Alten, es ihm vorzumachen; als der Alte unbedacht darauf eingeht, zieht der Mönch den Sack zu und läßt den Gefoppten nicht eher wieder heraus, bis dieser ihm Straflosigkeit und 300 Kronen verspricht. Mit dem erpreßten Gelde macht sich der Mönch davon, wird aber von einem Landsknechte, der alles belauscht hat, angehalten und seiner Schätze beraubt. Identisch mit dieser Posse

[1] Titel finden sich weder in dem Drucke von 1620, noch in dem von 1630; ich entnehme sie dem Werke Boltes.

ist wahrscheinlich das vom Saalfelder Schulrektor 1618 aufgeführte Zwischenspiel „De amoribus monachi et mulierculae senilis cuiuspiam uxoris“. (Vergl. R. Richter, Programm Saalfeld 1864, S. 8.) Über einen ähnlichen Schwank Ayrers siehe Keller 5, 3093 ff., Bolte S. 13.

Der alte und der junge Freier. Um die Jungfrau Lucia wirbt ein alter Mann und ein junger Stutzer, sie zieht natürlich den letzteren vor und bringt dem Alten einen Korb. Anklänge an Rollenhagens „Amantes amentes“ (1609) und an die Tragödie vom unzeitigen Vorwitz.

Folgende beide Schwänke gehen sicherlich auf ein englisches Vorbild zurück:

J. J. Starter, Der betrogene Freier. In Starters Friessche Lusthof (gedruckt zuerst 1621, vergl. Bolte S. 27, Schwering S. 72).

Lijsje merkt die unehrbaren Absichten des Knelis, der sie mit in die Schenke genommen hat, macht ihn trunken und steckt ihm dann mehrere Eier in die Hosen. Als Knelis erwachend sich allein findet, beschwört er Lijsje mit des Teufels Hilfe herbei; das Mädchen erscheint, bindet ihm eine Rakete hinten ans Gesäß an und setzt diese in Brand. Knelis verschwindet laut wehklagend.

J. von Arp gab seiner Posse „Droncke Goosen“ (Bolte S. 30) einen ähnlichen Schluß; dergleichen Schwänke scheinen überhaupt bei den englischen Komödianten recht beliebt gewesen zu sein, auch Ayrer verwertet sie mehrere Mal für seine Teufelsbeschwörungen. (Keller 3, 1566, 2019. 4, 2475.)

Die Müllerin und ihre drei Liebhaber (Bolte S. 31 ff.). Nur ein undatierter Druck dieser zweifellos englischen Posse ist — abgesehen von dem Boltenschen Neudruck — erhalten als „Das ander Engeländisch Possenspiel von Pückelherings Dill, Dill, Dill, so hat er mir verdorben mein allerschönste Möhl“.

Pickelhering befiehlt beim Weggehen seiner Frau, einem jeden Versucher mit Nein zu antworten. Zwei Liebhabern gegenüber zeigt die Frau sich des Gebotes eingedenk; ein dritter stellt seine Fragen so, daß ein Nein seinen Wünschen Gewährung giebt. Der heimkehrende Narre hört von dem Abenteuer; als er entrüstet seine Frau schmäht, beruhigt ihn der Galan durch die Versicherung, es sei alles nur ein Traum gewesen.

In Deutschland wurde besonders die Rolle des pedantischen und bei seinem Liebeswerben erfolglosen Schulmeisters Domine Johannes bekannt;

1591 schon verwendet sie Philipp Waimer in seiner Komödie „Elisa", (vergl. oben S. 5f. Bolte, Danziger Theater, S. 22ff.), 1683 wurde in Dresden das „Possenspiel von Damian Johannes" gegeben (Fürstenau I, 271). Anspielungen auf den Schwank enthalten die Posse vom unsichtbar machenden Stein und mehrere Citate aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans (ed. Holland 1867). Noch nach 1733 wurde das Stück von hochdeutschen Schauspielern in Stockholm aufgeführt. Drei Bearbeitungen dieses Singspiels sind nachweisbar. Die holländische Fassung Domine Johannes schließt sich eng an die obengenannte deutsche an. „Die doppelt betrogene Eyfersucht", gedruckt als Anhang zur „Kunst über alle Künste, Ein bös Weib gut zu machen", vom Jahre 1672, geht auf die niederländische Übertragung zurück. Die schwedische Redaktion weist nur eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Originale auf; sie läßt den Gatten über die drei Galans triumphieren.

Personen- und Ortsnamen-Register.

Erklärung der Karten.

Karte I.

—‥—‥—‥ *1592.* Die Truppe Brownes (S. 7—24).

— — — — — — 1600. Die Truppe von Webster, Machin und Reeve (S. 38—42).

——————— Beiden Gesellschaften gemeinsame Routen.

Karte II.

——————— *1607.* Die Greensche Truppe (S. 24—32).

— — — — — — 1594. Die Sackevillesche Truppe (S. 32—38).

——————— Beiden Gesellschaften gemeinsame Routen.

Karte III.

—‥—‥—‥ Die brandenburgischen Komödianten (S. 39).

- - - - - - Die Truppe von Blackreude und Theer (S. 42—43).

— — — — — — Die Nachfolger Spencers (S. 52—53.)

Karte IV.

Die Truppe Spencers (S. 44—52).

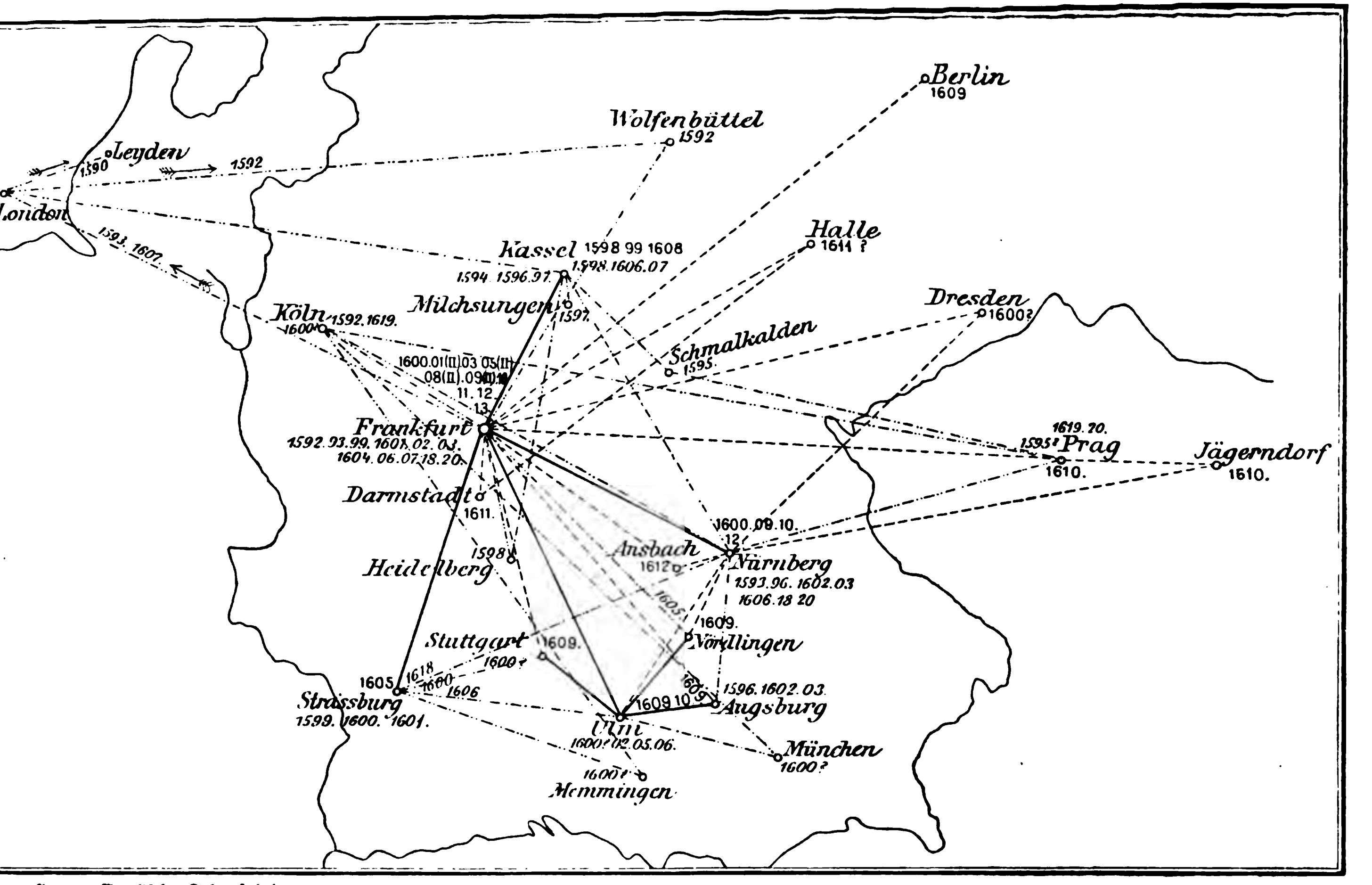
Karte V.

——————— *1628.* Die Truppe Reinolds und Genossen (S. 54—58).

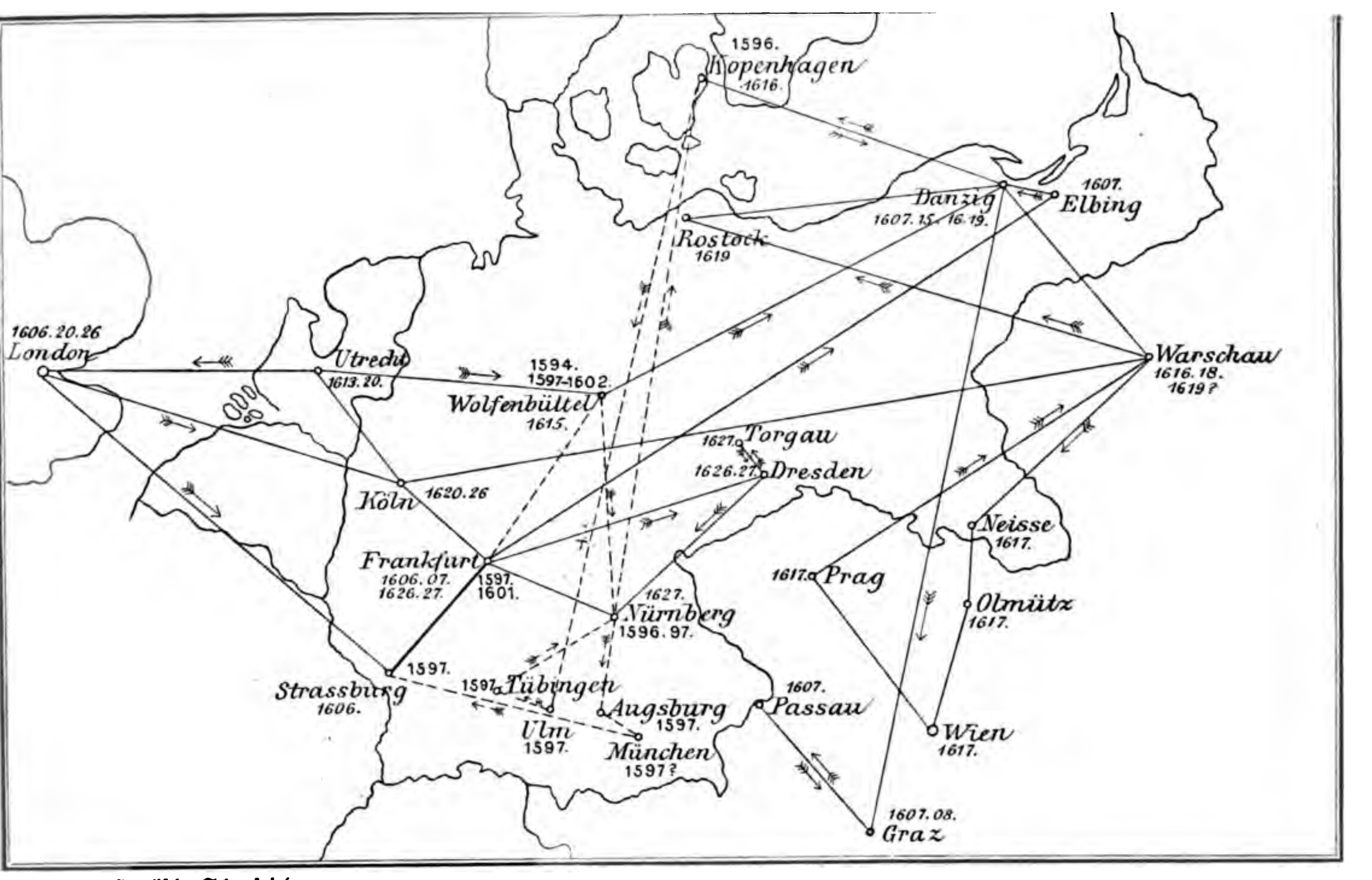
— — — — — — 1649. Die Truppe des Jolliphus (S. 58—62).

——————— Beiden Truppen gemeinsame Routen.

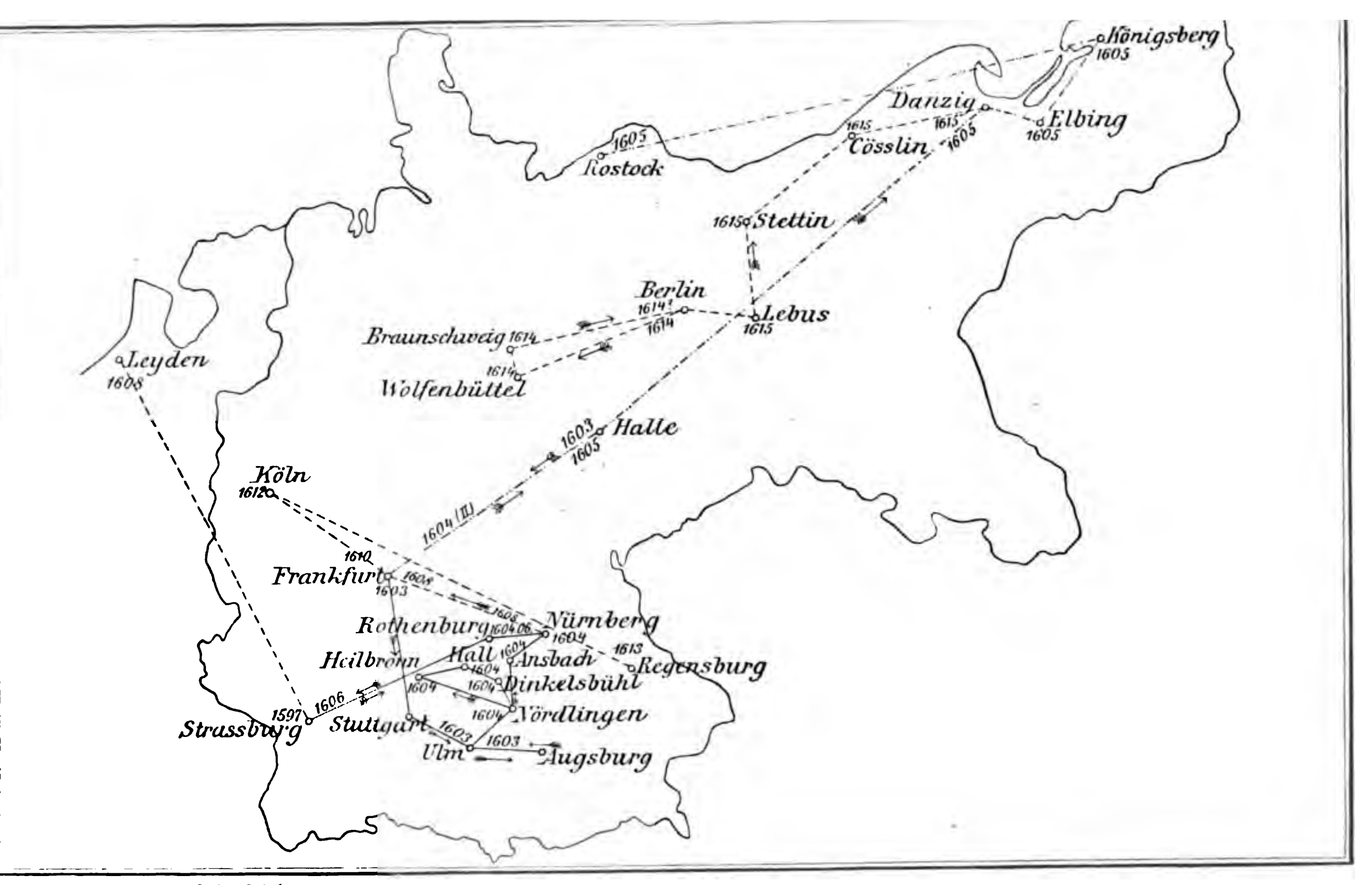
Eine II hinter einer Jahreszahl soll ein zweimaliges Auftreten einer Truppe in der betreffenden Stadt anzeigen.



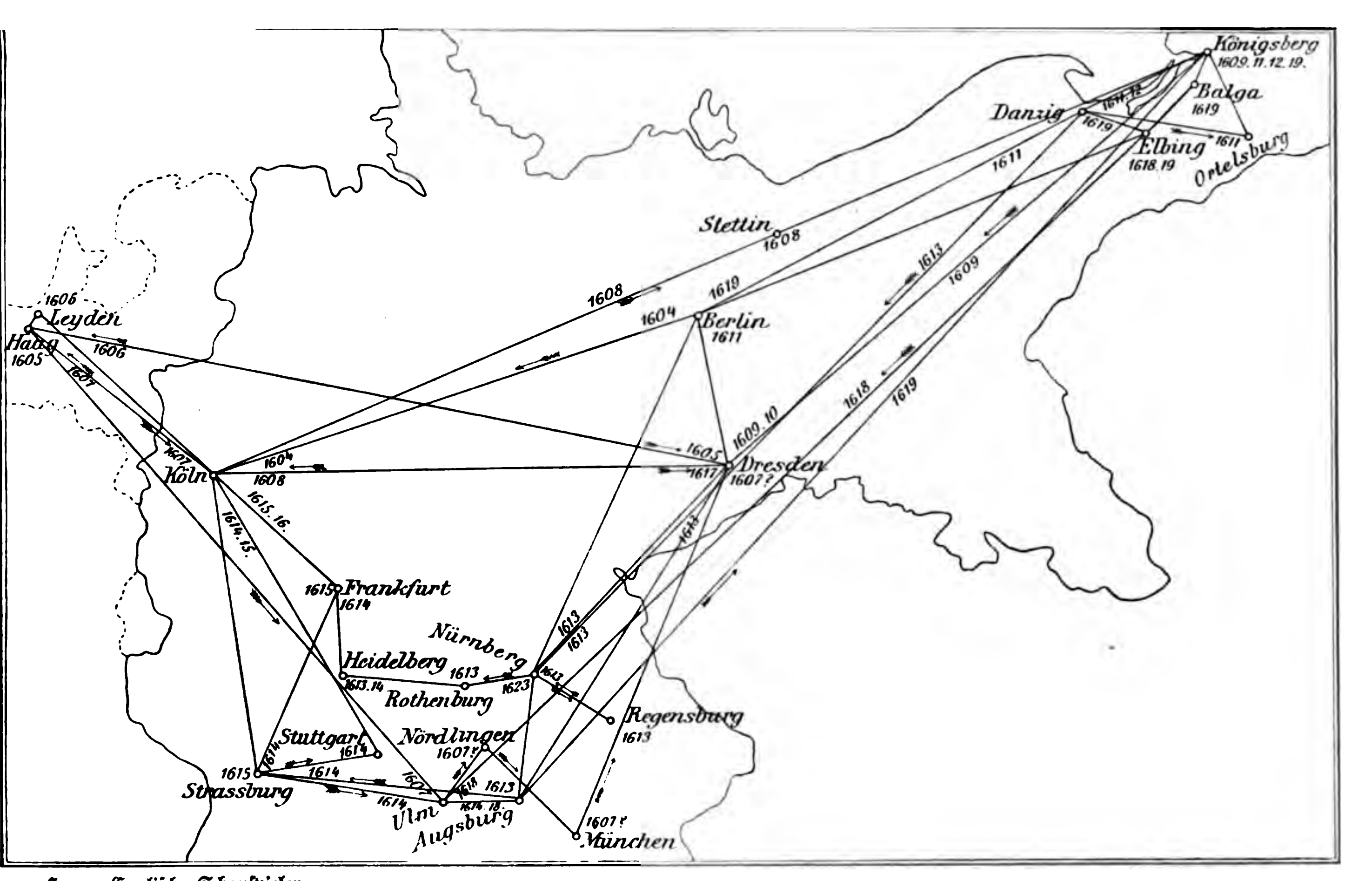
Herz, Englische Schauspieler.



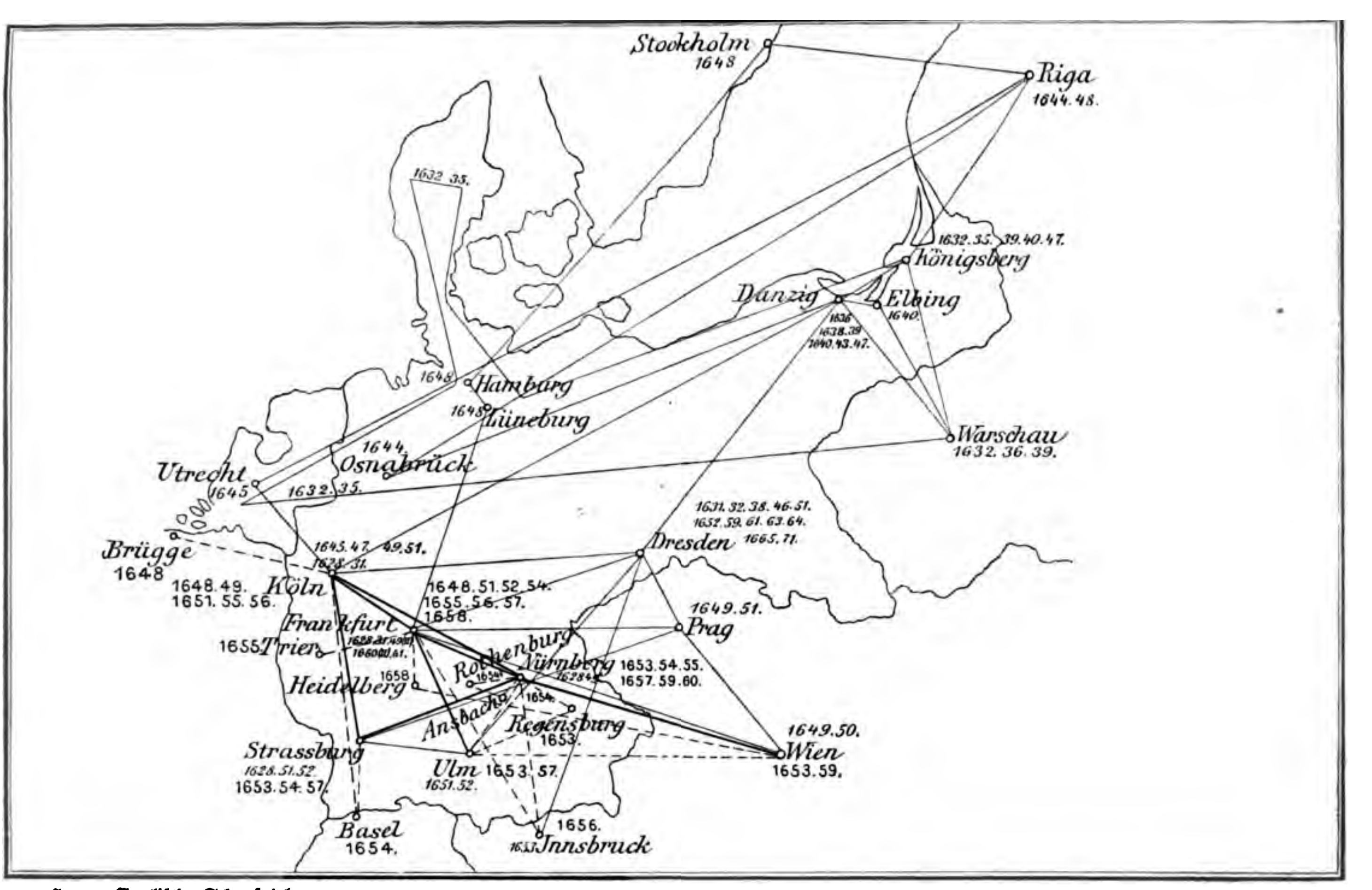
Herz, Englische Schauspieler.



Herz, Englische Schauspieler.



Herz, Englische Schauspieler.



Herz, Englische Schauspieler.

Theatergeschichtliche Forschungen.
Herausgegeben von:
Berthold Litzmann.
XV.

Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst

im 18. Jahrhundert.

Von

Hans Oberländer.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1898.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen“.** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen“ in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen“ nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Kloster-Dramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn v. Vincke. 1893. ℳ 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. ℳ 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. ℳ 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. ℳ 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. ℳ 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. ℳ 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. ℳ 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. 1896. ℳ 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel. 1897. ℳ 2.40.

Verlag von Leopold Voss in Hamburg, Hohe Bleichen 34.

Beiträge zur Ästhetik.

Herausgegeben von

Theodor Lipps und Richard Maria Werner.

I. **Lyrik und Lyriker.** Eine Untersuchung von Prof. Dr. Richard Maria Werner (Lemberg). ℳ 12.—.

II. **Der Streit über die Tragödie** von Prof. Dr. Theodor Lipps (Breslau). ℳ 1.50.

III. **Karl Böttichers Tektonik der Hellenen als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie.** Eine Kritik von Dr. Richard Streiter, Architekt. ℳ 3.—.

IV. **Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter.** Von Richard Heinzel. ℳ 9.—.

V. **Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik.** Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung von Dr. Paul Stern. ℳ 2.—.

Über die Beiträge zur Ästhetik urteilen die „Grenzboten“, dass „sie nach Inhalt und Form gleich ausgezeichnet sind. Ihre Zahl ist klein gegenüber den Dutzenden, die andere Sammelredakteure wie in einem Brutapparat reifen lassen, aber jede Nummer war ein Treffer.“

Demnächst erscheint:

VI. **Komik und Humor.** Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung von Th. Lipps.

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben von:

Berthold Litzmann.

XVI.

Das Ifflandische Rührstück,

ein Beitrag

zur Geschichte der dramatischen Technik.

Von

Arthur Stichler

Dr. phil.

Hamburg und Leipzig

Verlag von Leopold Voß.

1898.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen".** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Kloster-Dramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn v. Vincke. 1893. ℳ 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. ℳ 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. ℳ 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. ℳ 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. ℳ 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. ℳ 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. ℳ 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. 1896. ℳ 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel 1897. ℳ 2.40.

XV. **Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. 1898. ℳ 5.—.

Theatergeschichtliche Forschungen.
Herausgegeben von:
Berthold Litzmann.
XVII.

Die

Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig.

Mit einem Anhang:

Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters.

Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts.

Von

Heinrich Kopp
Dr. phil.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1901.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.
Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen".** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn v. Vincke. 1893. ℳ 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. ℳ 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. ℳ 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. ℳ 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. ℳ 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. ℳ 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. ℳ 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. 1896. ℳ 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel. 1897. ℳ 2.40.

XV. **Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. 1898. ℳ 5.—.

XVI. **Das Ifflandische Rührstück.** Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Arthur Stiehler, Dr. phil. 1898. ℳ 3.50.

not acc'd, F. T.

Theatergeschichtliche Forschungen.
Herausgegeben von:
Berthold Litzmann.
XVIII.

Englische Schauspieler und englisches Schauspiel

zur Zeit Shakespeares in Deutschland.

Von

Dr. E. Herz.

Mit fünf Karten.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1903.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791 bis 1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt; Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen".** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn v. Vincke. 1893. ℳ 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. ℳ 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. ℳ 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. ℳ 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. ℳ 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. ℳ 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. ℳ 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. 1896. ℳ 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel. 1897. ℳ 2.40.

XV. **Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. 1898. ℳ 5.—.

XVI. **Das Ifflandische Rührstück.** Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Arthur Stiehler, Dr. phil. 1898. ℳ 3.50.

XVII. **Die Bühnenleitung Aug. Klingemann's in Braunschweig.** Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Heinrich Kopp, Dr. phil. 1901. ℳ 3.—.

Verlag von Leopold Voß in Hamburg.

Von Professor Dr. B. Litzmann sind erschienen:

Ibsens Dramen
1877—1900.

Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas im 19. Jahrhundert.

Preis gebunden ℳ 3.50.

Das deutsche Drama
in den
litterarischen Bewegungen der Gegenwart.

Vorlesungen, gehalten an der Universität Bonn.

Vierte Auflage.

Preis brosch. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—.

Friedrich Ludwig Schröder.

Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte.

I. und II. Teil (letzterer mit 4 Porträts).

Preis je ℳ 8.—, geb. ℳ 10.—.

Schröder und Gotter.

Eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte.

Briefe **Friedrich Ludwig Schröders** an **Friedrich Wilhelm Gotter.** 1777 und 1778.

Preis ℳ 3.—.

Christian Ludwig Liscow

in seiner litterarischen Laufbahn.

Preis ℳ 4.50.

Briefe von Anna Maria von Hagedorn

an ihren jüngeren Sohn Christian Ludwig.

1731—1732.

Preis ℳ 2.50.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.



